24

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

MAYO 1997 • 700 PTAS.

Theo Angelopoulos

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

ÍNDICE

La imagen-símbolo: la poética del cine de Angelopoulos. 4
Àngel Quintana

Pasado y presente en los filmes de Theo Angelopoulos. Viajes a través de la Historia. 12
Esteve Riambau

Caminos desde el exilio. El espíritu de la tragedia en Theo Angelopoulos. 18
Pere Alberó

El paisaje en llamas de Theo Angelopoulos (y Tonino Guerra) 26
Alberto Ubeda-Portugués

Concepción pictórica en Angelopoulos. 29
Irini Stathi

Entrevista. 36
Pere Alberó

Anaparastassi. La reconstrucción. 56
Francisco Llinás

Imeres tou 36. Días del 36. 58
Santos Zunzunegui

O Thiassos. El viaje de los comediantes. 61
José Enrique Monterde

I Kynighi. Los cazadores. 67
Juan Miguel Company Ramón

O Megalexandros. Alejandro el Grande. 70
Casimiro Torreiro

Atenas, retorno a la Acrópolis. 74
Jesús Angulo

Taxidi sta Kithira. Viaje a Citera. 76
Carlos Losilla

O Melissokomos. El apicultor. 82
Alberto Elena

Topio stin omichli. Paisaje en la niebla. 86
Jesús Angulo

To Météoro vima tou pélargou. El paso suspendido de la cigüeña. 91
Àngel Quintana.

To Vlemma tou Odyssea. La mirada de Ulises. 97
Carlos F. Heredero

Filmografía. 112

Bibliografía. 115
Carlos Losilla

Dirección:

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Unidad de Cine (Donostia Kultura), Jesús Angulo y Sara Torres

Fuentes iconográficas:
Pere Alberó, British Film Institute (Londres), Donostia Kultura, Theo Angelopoulos

Diseño, maquetación, portada, digitalización de imágenes y arte final:
Art&Maña

Fotolitaje:
VideoCys

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1131-9372

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34-43)481157 / Fax: (34-43)430621
E-mail: cinema_cinema@donostia.org

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

O Megalexandros

La imagen-símbolo:

la poética del cine de Angelopoulos

Àngel Quintana

1. No reconciliados

"Si te hablo con parábolas es para que lo entiendas mejor. No se puede definir el horror y sin embargo existe, porque avanza en silencio", declara el instructor de **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980) al pequeño Alejandro. El instructor, que ha querido utilizar la acción política como método para alcanzar el cambio social, reconoce su fracaso frente a la barbarie impuesta desde la tiranía. Se muestra decepcionado ante esa imagen del liberador metamorfoseado en carnicero totalitario, ante esa esperanza utópica de comunismo transformada en estalinismo. El pequeño Alejandro, educado en el debate de las ideologías, se interroga sobre el devenir de la Historia y no comprende cuál es el auténtico significado del poder y de la ambición. Perturbada su inocencia y al no encontrar respuestas en su entorno, el joven abandona el trágico espacio ritual de la revolución perdida para eclipsarse en las ciudades. En el mundo moderno buscará las respuestas que no ha encontrado en un principio de siglo donde los diferentes ideales de cambio se han transformado en cadáveres ambulantes.

Hablar con parábolas para llegar a explicar el devenir del horror humano es el método que define todo el cine de Theo Angelopoulos. Un cine que parte de una toma de conciencia frente a la crisis de la realidad y que ha consolidado, a partir de la depuración progresiva de un estilo, una lúcida visión amarga de los grandes fracasos revolucionarios del siglo y de las decepciones de la Historia. Un cine que surge en medio de la modernidad, ese tiempo que Serge Daney -parafraseando a Jean-Marie Straub- definió como momento de la "no reconciliación" política y estética (1). En un siglo donde el ideal de Historia como progreso ha sido sustituido por la constatación pesimista del eterno retorno y en el que los humanos hemos estado obligados a convivir con el horror de un fascismo que ha ido experimentando -y practicando- diferentes formas de genocidio, no es posible establecer una reconciliación del artista con lo visible, de los seres con las cosas, del individuo con el mundo.

Las parábolas que surcan el cine de Angelopoulos ejemplifican la "no reconciliación" y sus efectos. Los burgueses de **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977) nunca podrán reconciliarse con el fantasma de la revolución que irrumpe en sus pesadillas, porque ellos han sido los autores materiales de las vejaciones morales que condujeron al asesinato de esa revolución cuyo cadáver aún tiene la sangre fresca. El viejo Spyros, el militante comunista de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984), obsesionado por encontrar el territorio de sus orígenes tampoco puede reconciliarse con sus antiguos compañeros, ni con los protagonistas del nuevo presente que lo condenarán a la desterritorialización. Nadie quiere la revolución y el viejo luchador acaba abandonado, junto a su mujer, en una misteriosa plataforma marina lanzada a la deriva. La "no reconciliación" ha parcelado el territorio físico, ha destruido la identidad y ha provocado una profunda crisis del imaginario. Mientras el viejo Spyros navega a la deriva hacia los confines del horizonte, los refugiados sin patria de **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991) están condenados a existir en un incierto no-territorio de vagones de trenes y chatarra. Un espacio ubicado junto a las fronteras de la intolerancia que los diferentes gobiernos han ido edificando como consecuencia de la "no reconciliación".

Los personajes que no están condenados a vivir en una estática tierra de nadie, tampoco pueden sentirse a gusto en el interior de un espacio protector en crisis -la casa, el país, la familia-. Por este motivo abandonarán a los suyos para realizar una errancia -real o imaginaria- por los pantanosos territorios de un exilio físico interminable, que acaba convirtiéndose en un auténtico exilio interior. Mientras tanto, Penélope ya no puede aguardar a Ulises porque el tiempo ha acabado agrietando ese cordón umbilical que los unía. *"Quería quedarme, pero es preciso que continúe. He soñado que sería el fin del viaje. Pero es extraño, mi fin es mi principio"* -afirma, al llegar a Grecia, el cineasta exiliado Harvey Keitel en **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995)-. El drama del Ulises moderno que atraviesa el espacio físico e histórico de los Balcanes estriba en la imposibilidad de poder encontrar un camino de regreso hacia Ítaca, porque quizás Ítaca ya ha dejado de existir.

En el cine de Angelopoulos, la decepción provoca angustia, pero no conduce al desencanto. Aunque Ítaca no exista, Ulises debe continuar buscando el camino de regreso a casa, atravesando las numerosas fronteras que entorpecen su retorno. La "no reconciliación" sólo puede superarse a partir de la esperanza utópica de una armonía y en la búsqueda de una cadencia armónica se encuentra el gran reto del cineasta. El poder demiúrgico de la ficción le ayuda a trascender la realidad, a poetizarla, a ritualizar sus representaciones, a coreografiar los desplazamientos de las masas y a obsesionarse por buscar el concierto en un universo sin sentido. El reto consiste en transformar el espacio de la barbarie en espacio de la cultura. Por eso, en **La mirada de Ulises**, los habitantes de Sarajevo aprovechan la niebla para recuperar la poesía y los residuos de una civilización destruida.

Tal como afirma Nöel Herpe en un sugerente artículo, a Angelopoulos *"se le ha ofrecido la posibilidad de reencontrar, más allá*

Taxidi sta Kithira

de su propia lucidez y mediante la gracia de la ficción, esa mirada de niño que reinventa todo lo que ve, que da forma a un caos y que ante la imposibilidad de poder comprender el mundo, lo acaba organizando" (2). Sólo el poder de la imaginación del cineasta puede llegar a transformar la realidad y convertirla en una imagen del imaginario. Todas las películas de Angelopoulos se sitúan en una incierta frontera ubicada entre un mundo físico posible y un mundo mental imaginado. La clave de la configuración de dicho universo reside en la construcción de una imagen-símbolo transfiguradora del caos de la existencia. Quizás por eso, los niños errantes de **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988) después de atravesar las fronteras de la "no reconciliación" pueden llegar a ver ese paisaje bucólico que la niebla ha ocultado.

2. La inevidencia

En todo el cine de Angelopoulos unos misteriosos ecos reenvían al espectador de una película a otra y acaban convirtiéndose en claves de un complejo juego de hermenéutica. En **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986), reaparece el personaje de Spyros, el comunista a la deriva de **Taxidi sta Kithira**, pero posee otra personalidad y adquiere el rostro de Marcello Mastroianni. Spyros no es un luchador, ni un idealista, sino un individuo profundamente arraigado en su presente. Durante muchos años, las raíces le han impedido salir del oscuro pozo de su existencia. El día de la boda de su hija, Spyros toma la decisión de abandonar a su mujer para vagar sin rumbo fijo alrededor de Grecia. En el momento del adiós ella le pregunta: *"¿Qué te he hecho?"*. Spyros sólo puede responder: *"Nada, nada"*. El nuevo Spyros ha sido incapaz de combatir por ninguna idea, no ha esperado nada de la Historia, porque tampoco ha llegado a plantearse ninguna forma de compromiso. En **O Melissokomos** los problemas de reconciliación ya no tienen un carácter político. Para el apicultor el auténtico problema es la inevidencia del mundo. El mismo problema atormenta al diputado de **To Météoro vima tou pélargou** -interpretado también por Marcello Mastroianni-, que decide convertirse en un dimisionario de la vida y refugiarse en esa incierta tierra de nadie cercana a la frontera. Antes de desaparecer, se despedirá de la cámara de los diputados con un inquietante discurso: *"Es preciso recuperar el silencio para poder escuchar la música tras el ruido de la lluvia que cae"*.

La desconfianza que el protagonista de **O Melissokomos** manifiesta frente a la inevidencia de la realidad y el deseo que el diputado de **To Météoro vima tou pélargou** muestra por poder redescubrir la poesía oculta tras el mundanal ruido, no son más que una parábola de la profunda desconfianza que el propio Angelopoulos siente frente a lo visible y de su deseo de poder reordenar el mundo mediante el establecimiento de metáforas justas. De forma demasiado gratuita, la teoría cinematográfica ha equiparado muchas veces la realidad con lo visible, sin tener en cuenta que su sentido no es equivalente y que, incluso, puede llegar a ser contrapuesto. Lo visible no es siempre reflejo de lo real. La visión sólo puede llegar a ser signo de una serie de apariencias, tras las que se esconde una determinada realidad.

La desconfianza en lo visible como garantía de lo real, plantea a Angelopoulos una serie de dudas sobre la capacidad reproductora de la imagen fílmica. Si la realidad está en crisis, lo visible es ambiguo y el cine moderno no puede reconciliarse con el entorno físico, el cineasta no debe lanzarse a buscar el esplendor de lo verdadero. La opción del cineasta consiste en transfigurar el mundo a partir de la afirmación del "yo" poético, pero para que exista una poética es preciso que las metáforas remitan a un mundo preexistente -al universo que sirve como referente- y que se parta de una mínima superficie de realidad. *"Creo que las películas deben partir de un primer nivel de realidad y que el filme debe jugar constantemente entre lo real y lo imaginario, pero a partir de un imaginario que se crea en el interior de la realidad... El 'pretexto' real hace más verdadero el sueño"* -ha afirmado en una entrevista el propio Theo Angelopoulos (3)-.

To Météoro vima tou pélargou

La mirada de Ulises

La presencia de una superficie de realidad en la composición de las imágenes y su ordenación imaginaria a partir de la poética llevan a Angelopoulos a plantear una interesante dialéctica entre la inevidencia del mundo y la evidencia de la imagen-símbolo. Una inevidencia que ha acabado marcando las dos grandes etapas de su filmografía. Una primera etapa de cine militante iría desde sus inicios hasta **O Megalexandros**, que se caracterizaría por una preocupación por lo colectivo y por la angustia ante la imposibilidad de conseguir la anhelada idea de cambio revolucionario. La segunda etapa nacería con **Taxidi sta Kithira** y estaría marcada por el escepticismo, por una preocupación por la crisis individual y un reconocimiento de la inevidencia del mundo real. En la poetización de dicha inevidencia ha desarrollado un papel determinante el poeta Tonino Guerra, que se ha convertido en co-guionista de todas las últimas películas (4).

3. Imágenes esenciales

En el fondo, la imagen-símbolo que el cineasta griego persigue desde sus primeras películas no es más que una reconstrucción del concepto de imagen esencial, una preocupación que ha marcado la poética de algunos de los más ilustres cineastas. Un reconstructor de mundos posibles como Murnau buscaba la síntesis de la imagen para expresar su carga pictórica. En cambio, un maestro de la transparencia como Rossellini creía que la síntesis ayudaba a recuperar las capacidades cognitivas inherentes a la imagen. Este último, a partir de una confianza extrema en el poder de lo visible definió la imagen esencial en estos términos: *"Todo el conocimiento empieza con los ojos, pero la inocencia de nuestras primeras percepciones desaparece inmediatamente. El lenguaje y las ideas han estado siempre precedidas por nuestra perceptiva estructuración de la existencia. Mi principal deseo consiste en recuperar la inocencia original de la primera mirada, la primera imagen que apareció ante nuestros ojos. Continuamente estoy buscando lo que llamo imagen esencial"* (5). Esa imagen esencial, inocente y perceptiva, quizás estuvo presente en esa primera mirada cinematográfica con la que los Hermanos Manakis contemplaron los Balcanes, una imagen que en **La mirada de Ulises** se encuentra cautiva en esa especie de refugio de miradas que es la imaginaria filmoteca de Sarajevo. En un momento de muerte -o resurrección- del cine, el nuevo Ulises debe buscar las claves de dicha mirada, porque constituye la única forma de poder devolver a lo visible la evidencia perdida.

Ante la imposibilidad de poder capturar la imagen esencial de lo visible -la inocencia del cine-, el cineasta griego debe construir sus películas como si fueran posibles parábolas de la imagen esencial perdida. En todo el cine de Angelopoulos hay una voluntad de concentración espacio/temporal que conduce hacia la esencialización de la imagen, pero la mayoría de largos planos-secuencia que atraviesan toda su obra no hacen más que generar una especie de fuerza centrípeta que mueve el relato hacia la exaltación de las imágenes símbolo. La desacralizada estatua de Lenin vagando por el estuario del Danubio en **La mirada de Ulises**, los empleados de telefónica que unen sus hilos más allá de las barreras impuestas por las fronteras en la escena final de **To Météoro vima tou pélargou**, la imagen de los niños corriendo bajo los copos de nieve en medio de los cuerpos hieráticos de la gente de un pueblo en **Paisaje en la niebla** o los cazadores burgueses escondiendo bajo la nieve el cuerpo sangrante de su

delito histórico en **I Kynighi**, son sólo algunos ejemplos de algunas de las numerosas potentes imágenes-símbolo presentes en el cine de Angelopoulos. Dichas imágenes nos hablan de la destrucción de los mitos, de la necesidad de establecer nuevos elementos de comunicación humana, del deseo de detener el tiempo para recuperar la poética infantil o de la necesidad que tiene el poder para esconder (o destruir) los fantasmas de su Historia. Todas estas cuestiones son los principales motivos temáticos que articulan los relatos de Angelopoulos. A diferencia de otros cineastas que necesitan la palabra para transmitir los conceptos y conciben las imágenes como meras ilustraciones, las imágenes-símbolo de Angelopoulos constituyen el elemento fundamental para la transmisión del discurso. Su cine busca la primacía de lo visual, pero para conseguirla necesita partir de la representación.

4. Los materiales

En una escena de **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975), la obra que sintetiza la fusión entre un cine militante con los postulados estilísticos de la modernidad, Electra, una actriz, es violada por un grupo de militares que llevan el rostro cubierto con unas máscaras grotescas. En la próxima escena, el cuerpo de Electra está tendido junto a un estercolero. De repente, la actriz se levanta, se ajusta la bata, se arregla el peinado, se limpia la cara y se dirige hacia la cámara. Electra abandona su personaje para asumir durante unos minutos el papel de narradora de los hechos históricos y recitar un largo monólogo, en el que describe los tensos acontecimientos que sacudieron la vida griega en diciembre de 1944. Durante un acto de celebración de la liberación en la Plaza de la Constitución de Atenas, un grupo de fascistas armados por el dictador Scobie dispararon -con el beneplácito de los ocupantes ingleses- contra los militantes comunistas. Estos trágicos acontecimientos, que el filme de Angelopoulos ha mostrado anteriormente mediante un largo plano-secuencia estructurado en torno a un triple movimiento circular de la cámara, originaron el inicio de la guerra civil. Durante el monólogo, Electra no habla de su drama individual, sino de la Historia colectiva. La violación y el monólogo de Electra constituyen un clarividente ejemplo del trabajo que Angelopoulos realiza con los materiales teatrales, para romper con la ilusión y generar en el espectador un distanciamiento frente al dramático momento de la violación, que ha sido representado de forma grotesca, envuelto de una cruel ironía.

I Kynighi

En **O Thiassos**, Angelopoulos juega con cuatro materiales representativos diferentes. En el primer nivel de representación nos muestra los conflictos que vive un grupo de cómicos ambulantes durante un agitado período situado entre 1939 y 1952, los años que van desde el fin de la dictadura del general Metaxas hasta la creación, con la colaboración americana, de la Reunificación Helénica del Mariscal Papagos. En dicho nivel unos actores interpretan unos personajes que vagan continuamente por el espacio y el tiempo. El segundo nivel se halla presente en la obra de teatro que durante todos estos años representan los miembros de la *troupe,* el drama pastoril *Golfo, la pastora*, que continuamente es interrumpido por una serie de acontecimientos provenientes del mundo real. En un tercer nivel, Angelopoulos establece un paralelismo entre los conflictos internos de la *troupe* de cómicos y los conflictos que han configurado uno de los grandes ciclos de la tragedia griega, el de los Átridas, tal como lo contaron Sófocles y Esquilo. Finalmente, en el cuarto nivel, Angelopoulos recurre a la narración de los acontecimientos colectivos, a partir de la inclusión de cuatro monólogos que desestabilizan toda posible ilusión representativa y que son la reconstrucción de testimonios reales, previamente grabados con el magnetófono.

El juego con los diferentes niveles de representación, que alcanza un perfecto equilibrio en **O Thiassos**, está presente en toda la filmografía de Angelopoulos, donde continuamente existe una fusión temporal -a partir de desplazamientos que van del presente al pasado o del pasado hacia el futuro-, una desnaturalización de la realidad a partir de la ritualización, un tránsi-

to entre lo físico y lo mental y un complejo juego de enunciaciones, a partir de algunos personajes que adquieren la función de demiurgo. Tal como afirma Giorgio De Vincente, el juego con los materiales de la representación es una de las características fundamentales del cine moderno, que ha constituido un sistema de representación en el que los diferentes materiales participan de la *"creación de un texto nuevo que acaba reinterrogando al cine, a su historia y a las formas tradicionales de producción de sentido"* (6). Por este motivo, una parte del cine moderno no ha hecho más que proponer una progresiva teatralización del cine, hasta generar un reencuentro con algunas formas del cine primitivo: la frontalidad de la escena, la unidad espacio/temporal y el punto de vista único de la cámara. El desplazamiento o fusión entre diferentes materiales representativos pretende, tal como ha observado Joel Magny, inscribir el mito en el interior de la Historia contemporánea y utilizarlo como instrumento para desrealizar la representación: *"El mito es una forma de representación, de discurso, de acceso a una verdad. El objetivo no es criticarlo, sino apropiarlo, inscribiéndolo en la visión del mundo que posee el cineasta"* (7). Todo el juego con el Mito y la Historia acaba remitiendo hacia una reflexión sobre cómo inscribir el acto de filmar en la propia contemporaneidad.

5. El teatro épico

La confrontación de los materiales míticos con la Historia es una de las características esenciales de la noción de teatro épico articulada por Bertolt Brecht. En el teatro dramático, basado en los parámetros aristotélicos de *mimesis* como proceso generador de la ilusión de un mundo, la revelación de la esencia del drama pone en marcha un encadenamiento de los acontecimientos, los cuales están perfectamente limitados a un tiempo y a un espacio que ha sido cerrado a partir de los límites del propio drama. En el teatro épico, Brecht abre el drama hacia los movimientos dialécticos de la Historia, para comprender de forma didáctica los principales procesos determinantes. La historiarización se efectúa a partir de la presencia de lo narrativo en la representación, que se expresa mediante la sucesión discontinua de una serie de hechos situados en espacios y tiempos diferentes. Dicho proceso supone también una transformación de la función del actor, que deja de ser el personaje, para ser alguien que presenta, interpreta y critica la cosa al mismo tiempo. El resultado final provoca un distanciamiento del espectador y una ruptura del ilusionismo.

El cine, tal como ha sido institucionalizado, establece una fusión entre la representación y la narración, lo imitado y lo explicado. Sin embargo, dicha fusión mantiene el ilusionismo, pretendiendo provocar una impresión de realidad a partir de la desaparición de las marcas de enunciación del discurso fílmico y de la configuración del mundo diegético como un todo armónico (8). En su obra, Angelopoulos rompe con las formas convencionales de representación para buscar una forma de interpretación de las características esenciales del teatro épico dentro de la representación cinematográfica.

Para alcanzar la imagen-símbolo, Angelopoulos parte de una observación de las formas de representación/ritualización a que es sometida la realidad para acabar reconstruyendo, desde una posición crítica y distanciada, su propia realidad. Los actores dejan de ser entidades psicológicas, para convertirse en elementos compositivos de la propia plástica coreográfica generada a partir de la puesta en escena. Las fiestas familiares, las manifestaciones políticas, los discursos electorales, los bailes, las representaciones teatrales ambulantes son las nuevas formas de ritualización del mundo moderno. Dichos actos rituales aumentan su nivel de artifi-

ciosidad al ser sometidos a un proceso de depuración, de estilización mediante la puesta en escena. Para conseguir dicho proceso, Angelopoulos recurre a una serie de figuras fílmicas que han aparecido de forma persistente en el modo de representación moderno, que permiten desnaturalizar la puesta en escena y romper con la transparencia.

El plano-secuencia, la figura compositiva esencial de su cine, no es utilizado para que la realidad exprese su sentido en contra de la manipulación del montaje, sino como procedimiento para hacer durar la visión, para vislumbrar sus secretos. Angelopoulos busca una homogeneidad entre la posición contemplativa del espectador y la composición de una puesta en escena en la que la cámara acaba transformándose en un punto de vista inmóvil de la enunciación, en un elemento más de la composición coreográfica. Los planos-secuencia buscan su propia esencialidad, rechazando un acoplamiento -mediante la utilización del *raccord*- con los planos sucesivos. Cada plano-secuencia actúa como una pieza aislada que fragmenta la unidad de la película, de forma parecida a como en el teatro épico de Brecht, la secuenciación fragmenta la unidad del drama.

Mediante la frontalidad, la puesta en escena respeta la función del encuadre como escenario teatral. Esta figura compositiva permite crear una distancia entre los personajes, los acontecimientos y el espectador. En las obras del primer período del cine de Angelopoulos, en el que la preocupación está más centrada en lo colectivo, los actores son figuras y pocas veces se convierten en rostros. Omero Antonutti -el protagonista de **O Megalexandros**- no es más que una silueta -casi sin voz- que cruza el campo visual. A partir de **Taxidi sta Kithira**, coincidiendo con el desencanto del cineasta y la preocupación por lo individual, los actores empiezan a tener rostro y algunos -escasos- primeros planos acaban transmitiendo la emoción psicológica de la angustia interior. Incluso, en la memorable escena final de **La mirada de Ulises**, un *travelling* frontal nos conduce de la visión de la escena en plano general hasta la visión cerrada del rostro descompuesto de Harvey Keitel por el dolor. El actor deja de ser una figura coreográfica para alcanzar toda su plenitud psicológica y dramática.

Los planos-secuencia frontales son una figura estilística que poetiza la realidad, pero la visión de los acontecimientos desde un solo punto de vista acaba dando supremacía a la condición de la escena como espacio virtual. El espacio visible convive siempre con un espacio invisible, el espacio situado fuera de "campo" hacia el que reenvían los acontecimientos y tras el que se esconden algunos significativos enigmas. En su segundo largometraje, **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972), rodado durante el período de la dictadura de los Coroneles, el espacio en *off* se convirtió en una estrategia para insinuar aquello que estaba situado más allá de lo aceptado. Angelopoulos utilizó lo no mostrado para articular una reflexión sobre los ocultos mecanismos políticos del golpe de Estado del general Metaxas en 1936 como parábola sobre la propia dictadura de los Coroneles.

El espacio en *off* se transforma también en un espacio ético que acaba escondiendo los signos de un horror que no puede ser representado ni visualizado. En **Paisaje en la niebla**, Voula, la niña de doce años que ha partido con Alejandro a la búsqueda de un padre imaginario, es violada por un camionero. La cámara fija muestra la parte trasera del camión en cuyo interior se produce el acto. La inmovilidad de la cámara acaba forzando la visión e implica al espectador ante unos hechos que no son mostrados. Mientras la violación de Electra en **O Thiassos** era representada de forma grotesca, la violación de Voula es sugerida. En una época en que la televisión nos invita diariamente a convivir con las imágenes del horror, la posición más noble consiste en apartarlo de lo visible, haciendo efectiva su presencia a partir de la sugerencia. La misma actitud ética nos impide ver a través de la

Imeres tou 36

niebla la cruel matanza de Sarajevo en **La mirada de Ulises**. No obstante, Angelopoulos nos pone en contacto, mediante el tiempo real del plano-secuencia, con la auténtica dimensión temporal del acto de la barbarie.

6. La reconstrucción

En su búsqueda de la imagen-símbolo, Angelopoulos acaba adquiriendo conciencia personal del tiempo de la representación, entendido como ensayo o reconstrucción, como repetición de una serie de motivos que continuamente se funden en la ficción y en la Historia. Todo drama antes de ser reconstruido debe ser ensayado. La verdad teatral nace de la repetición continua de unos mismos gestos, de una misma escena. Silvie Rollet sintetiza esta idea al afirmar que *"cuando las películas empiezan, el drama ya ha acontecido y sólo podemos asistir a su reconstrucción"* (9). La repetición del drama en el teatro no es más que un signo del eterno retorno, de la inmutabilidad del tiempo. No es ninguna casualidad que la primera película de Angelopoulos llevara el significativo título de **Anaparastassi** ("La reconstrucción", 1970) y constatara la imposibilidad de reconstruir un drama real ya acaecido, el asesinato de una mujer por su marido y su amante.

Angelopoulos no puede entender la *mimesis* como proceso de imitación del mundo, sino como acto de reconstrucción del mundo, pero dicha reconstrucción no conduce a la verdad, sino a una determinada interpretación. La metáfora poetiza, armoniza el incomprensible caos de la realidad y nos acaba acercando a un conocimiento mítico de las cosas que nos ayuda a entender mejor nuestra proximidad con el horror. Quizás la clave del enigma vuelva a hallarse en esa imposible reconciliación entre la verdad del mundo y sus diferentes formas de imitación a partir de las parábolas de lo visible.

NOTAS

1. **Nicht versöhnt** ("No reconciliados", 1954-1965) es el título de una de las obras claves de Jean-Marie Straub, que el crítico Serge Daney utiliza para plantear una reflexión sobre la modernidad ideológica y estilística del cine. Daney, Serge: *La Rampe*. Cahiers du Cinéma/ Gallimard. París, 1996. Página 79.

2. Harpe, Nöel: "Le regard d'Ulysse. L'exil et le royaume". *Positif*, número 415. París, septiembre de 1995. Página 16.

3. Declaraciones de Theo Angelopoulos recogidas en el libro de Michel Ciment y Hélêne Tierchant: *Theo Angelopoulos*. Edilig. París, 1989. Página 17.

4. El guionista Tonino Guerra ha colaborado en algunas de las experiencias más radicales llevadas a cabo desde la modernidad, como las obras de Michelangelo Antonioni o de Andrei Tarkovski.

5. Hughes, John: "In search of the essencial image". *The Village Voice*. 10 de mayo de 1973. Página 89.

6. De Vincenti, Giorgio: *Il concetto di modernità nel cinema*. Pratiche Editrice. Parma, 1993. Página 52.

7. Magny, Joël: "Politique de la représentation". *Études cinématographiques*, números 142-145. Especial Theo Angelopoulos. Página 76.

8. La forma como, a partir de los postulados de la modernidad, el cine ha buscado un acercamiento hacia las principales nociones del Teatro épico de Bertolt Brecht es objeto de una interesante reflexión en el libro de Youssef Ishaghpour: *D'une image a l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*. Denöel/Gautier. París, 1982. El tema también está puesto al día en el artículo de Thomas Elsaesser: "From anti-illusionism to hyper-realism: Bertolt Brecht and contemporary film". En: Pia Kleber y Colin Visser, eds.: *Reinterpreting Brecht, his influence on contemporany drama and film*. Cambridge University Press. Cambridge, 1990.

9. Rollet, Sylvie: "Theo Angelopoulos ou le théâtre contre l'image. En: *Théâtre au cinéma. Theo Angelopoulos, la tragedie grecque*. Festival Théâtres au cinéma de Bobigny. París, 1995. Página 18.

Pasado y presente en los filmes de Theo Angelopoulos

Viajes a través de la Historia

Esteve Riambau

Perpetuos viajes, a través de un espacio que los majestuosos movimientos de la cámara acotan a unas dimensiones específicas y de un tiempo que se mide en función del ritmo sereno de los planos-secuencia, los filmes de Theo Angelopoulos recorren la historia en proporciones desiguales pero con una importancia siempre decisiva. Fruto de un país, Grecia, dotado de una tradición milenaria que se confunde con los mitos y de una historia especialmente conflictiva durante el siglo XX, los largometrajes del autor de **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975) se inscriben en ella para analizar aspectos del pasado pero, al mismo tiempo, mantienen una plena interrelación con el momento en el que fueron realizados. Desde **Anaparastassi** ("La reconstrucción, 1970) hasta **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995), todos sus filmes interrogan la realidad desde una perspectiva marxista que exige su contextualización, provoca la dialéctica y conduce al análisis crítico de unas imágenes que, a su vez, se inscriben en el propio discurso histórico que abordan.

Una trilogía y un apéndice

Los tres primeros filmes de Angelopoulos, **Anaparastassi** (1970), **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972) y **O Thiassos**, fueron ro-

dados en plena dictadura de los Coroneles y, a pesar de ello, los dos últimos contienen el más explícito análisis histórico que el realizador griego haya efectuado hasta la fecha sobre anteriores períodos dictatoriales atravesados por su país. El díptico formado por esos dos filmes, al cual se podría añadir **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977), ya rodado en democracia, hasta adquirir la consistencia de una trilogía, recorren los acontecimientos que van desde la instauración de la dictadura del general Metaxas en 1936 hasta 1976.

Durante esos cuarenta años, Grecia rechazó el intento de invasión italiana en octubre de 1940, sufrió la ocupación alemana desde abril de 1941 hasta octubre de 1944 y asistió a la confrontación entre los guerrilleros revolucionarios del EAM-ELAS y las tropas de liberación británicas que culminaron con la masacre de los primeros en el llamado "Domingo sangriento" de diciembre de 1944. Tras el acuerdo de Varkiza (diciembre de 1945), los partidos monárquicos obtuvieron la victoria en las elecciones de marzo de 1946, en las cuales se abstuvieron los partidos pro-republicanos. El retorno del rey, en octubre de 1946, fue seguido por la creación del clandestino Ejército Democrático de Grecia y el inicio de una guerra civil que culminaría, en 1949, con la derrota de los insurrectos debido a la contribución política y militar de los Estados Unidos. La victoria, en las elecciones de noviembre de 1952, de la derechista Unión Helénica del capitán general Papagos dio pie al desarrollo de un terrorismo fascista contra la izquierda que sólo remitiría con la victoria de Papandreu en las elecciones de 1963. Dos años más tarde, sin embargo, se produjo un golpe de Estado monárquico que, tras una breve recuperación parlamentaria en 1966, desembocaría en el llamado golpe de los Coroneles y la correspondiente dictadura que, en diversas fases represivas, se prolongaría hasta la victoria de Karamanlis y la "Nueva Democracia" en las elecciones de 1974.

Esta sintética aunque densa exposición de los hechos resulta, sin embargo, absolutamente imprescindible para penetrar en la dinámica que rige la llamada "trilogía histórica" de Angelopoulos. Los hechos capitales se desarrollan, a menudo, en un perpetuo fuera de campo que exige un particular conocimiento previo de los mismos. Como su título indica, **Imeres tou 36** aborda exclusivamente los meses anteriores al acceso del general Metaxas al poder en agosto de 1936. Su protagonista es un ex-colaborador de la policía que, una vez encarcelado bajo la acusación de haber asesinado a un líder sindical, toma como rehén a un diputado de la derecha y pone en jaque al nuevo gobierno fascista tolerado por la monarquía hasta que éste decide liquidarlo mediante la acción de un tirador de élite.

De este modo, **Imeres tou 36** no sólo analiza el pasado del cual arrancan esos conflictivos cuarenta años de historia, sino el propio presente desde el cual se analizan. A través de la metáfora, Angelopoulos habla de una dictadura para referirse a otra y busca en 1936 los elementos que permiten explicar la situación que Grecia vive en 1972. *"Nuestra preocupación* -explicó el cineasta- *era la de analizar por qué razones habíamos llegado a la dictadura. Si buscaba en la historia griega, lo que podía encontrar más parecido era la dictadura de Metaxas. Se vivía bajo una dictadura y no se podía hablar de un régimen fascista como el de Papadopoulos, pero todavía se podía hablar de una dictadura equivalente. El episodio de* ***Imeres tou 36*** *(...) enseñaba cómo un vacío de poder en la política parlamentaria podía ser aprovechado por el fascismo para instaurar una dictadura. He trabajado en esta dirección pero, naturalmente, no podía expresar claramente mi pensamiento, aunque hablase de Metaxas. Por eso he hecho entrar la censura en la propia estética del filme: a menudo se escuchan personas que hablan susurrando, pero no se consigue comprender qué es lo que dicen"* (1).

Su siguiente filme, **O Thiassos**, aprovechó una breve y discreta apertura de la dictadura de los Coroneles para abordar el período, particularmente conflictivo, comprendido entre 1939 y 1952 (2). Sus protagonistas son los integrantes de una compañía de teatro que recorren el país interpretando un melodrama del siglo XIX y, de este modo, el viaje a través del espacio también se prolonga a través del tiempo, pero no

Anaparastassi

O Megalexandros

sólo durante estos catorce años, sino también hacia un pasado que entronca con los mitos y un presente de nuevo iluminado por la perspectiva que aporta el análisis dialéctico de la historia. Una explícita referencia a Orestes invoca el mito clásico de los Átridas y lo asimila con el personaje contemporáneo que se niega a entregar las armas, parte hacia la guerra civil y es ejecutado en la cárcel. Por otra parte, diversos monólogos incluidos en el filme remiten a su vez a la derrota sufrida por los griegos en Asia Menor en 1922 o a otros acontecimientos históricos que se sitúan al margen de una historia que a su vez está estructurada diacrónicamente.

El texto sobre 1922 surge de una ficción que transcurre en 1940, pero a su vez está rodada en 1974. Por otra parte, el filme arranca de 1952 -fecha emblemática que coincide con el fin de la guerra civil y el triunfo de la derecha- para volver hacia atrás, aunque no a través de *flashbacks* tradicionales porque, tal como ha subrayado el realizador, lo que está en juego no es una memoria individual sino la colectiva. De este modo, el último plano del filme se vuelve a situar en 1939 y reaparecen todos los personajes de los cuales el espectador ya sabe cuál será su destino. *"Es como una gran foto de familia donde el futuro ya está marcado y a la cual este porvenir -del cual ya fuimos testigos- va a oponerse"* (3). Esta ausencia brechtiana del protagonista individual que anula cualquier dimensión psicológica de los personajes en beneficio de su naturaleza como "portadores de Historia" o "vehículos de ideología" -son términos acuñados por el propio realizador en la citada entrevista-, condiciona a su vez una puesta en escena que Angelopoulos ya había puesto en práctica en **Imeres tou 36** mediante el rechazo del primer plano en beneficio de los encuadres generales y del recurso sistemático del plano-secuencia. En **O Thiassos**, el distanciamiento dramático propuesto por el dramaturgo alemán y retomado por el cineasta griego se multiplica además gracias a la explícita presencia del teatro en el interior de la ficción, entendido éste como un vehículo de la representación que también aparecerá en **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande, 1980), **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984) y **La mirada de Ulises**, aquí a través del cine.

El grandioso fresco constituido por **O Thiassos** contrasta con la fecha puntual -la noche de fin de año de 1976- en la que transcurre **I Kynighi**. Rodado ya en democracia, aunque bajo severas cortapisas del nuevo gobierno de derechas que no ignoraba la naturaleza ideológica del realizador, el último elemento de la trilogía histórica de Angelopoulos vuelve a ceñirse, con todavía mayor precisión, a un episodio concreto como el que recogía **Imeres tou 36**. La acción de **I Kynighi** prescinde del período comprendido entre 1952 -fecha en la que finalizaba **O Thiassos**- y 1976, pero, a partir de un suceso fechado este año, provoca el exorcismo del pasado mediante el descubrimiento del cadáver de un guerrillero muerto durante la guerra civil de 1947. Los autores

O Thiassos

del hallazgo son seis cazadores burgueses que, con sus respectivas mujeres, celebran la llegada del año nuevo en un hotel situado en una isla y la presencia de ese revolucionario que, aunque muerto hace treinta años, despierta sus miedos.

"¿Qué representa este cadáver" -se preguntaba el realizador en el *press-book* del filme- *"sino la historia, que a su vez es la Historia de la lucha de clases? Sobre este cadáver se inscriben todas las derrotas de la izquierda en Grecia, todas las represiones de las cuales ésta nunca ha dejado de ser víctima. Al final del filme, el partisano se convierte en una especie de justiciero revolucionario que, en clave fantasmática, materializa todas las angustias de los cazadores, los lanza hacia la desesperación que provoca el miedo a la revolución, el miedo del comunismo, el miedo de perder los privilegios"*.

El movimiento físico de **O Thiassos** se detiene en **I Kynighi**, pero no así la historia, capaz de incidir sobre el presente y transformar a unos personajes cada vez más simbólicos. Sentados frente a un cadáver del que son a la vez verdugos y víctimas, en una atmósfera claustrofóbica similar a la descrita por Luis Buñuel en **El ángel exterminador** (1962), someten la clase social que representan a una sesión de psicoanálisis colectiva que también los involucra como responsables de los acontecimientos históricos que quedan en fuera de campo, entre ellos la dictadura de los Coroneles que Angelopoulos no aborda frontalmente en ninguna de sus películas. Progresivamente, a pesar de la desaparición de la censura, los filmes que realiza a finales de los setenta no abandonan la historia pero son cada vez más alegóricos, especialmente en el caso de **O Megalexandros**.

Apéndice a su "trilogía histórica",

este filme invoca el mito del gran liberador de los invasores de Grecia para prolongar su sombra hasta los albores del siglo XX y, a través de un breve epílogo, incluso hasta el presente. La llegada del nuevo siglo es, precisamente, aquélla en la que se produce el debate sobre las diversas opciones del socialismo, que Angelopoulos identifica con un grupo de anarquistas italianos, un maestro de escuela protocomunista y el dogmatismo radical de un protagonista situado bajo la sombra de Stalin, todos ellos enfrentados al colonialismo británico como opresor de la clase obrera a través de la burguesía local. La reflexión sobre la Historia se desplaza, en consecuencia, hacia un debate sobre la ideología en el que el realizador pone de manifiesto el proceso de corrupción que toda forma de poder comporta.

Sin prescindir de la importancia del teatro, no por casualidad **O Megalexandros** es el filme de Angelopoulos más cercano a la estética de Miklos Jancso. Los planos-secuencia remiten a una precisa coreografía geométrica -con caballos blancos incluidos- y las imágenes responden a una concepción alegórica extraída del pensamiento de Walter Benjamin que, al mismo tiempo que se opone eficazmente a los fetiches de la sociedad dominante, desemboca en un callejón sin salida -ideológico pero también estético- ilustrado por ese motorista alado que recorre las calles de Atenas en el documental realizado para la serie televisiva sobre capitales culturales de Europa.

Márgenes y fronteras

Sin renunciar a los principios que sustentan sus primeros filmes, Angelopoulos encuentra una vía evolutiva a partir de la colaboración que emprende con Tonino Guerra desde **Taxidi sta Kithira**, coincidiendo con una situación política que integra Grecia en el conjunto de liberalismos europeos. A partir de su colaboración con el más poético de los guionistas fellinianos, los siguientes largometrajes del cineasta griego no abandonan su pesimismo intrínseco pero "humanizan" a sus personajes, los confrontan a una realidad que incluye la dimensión familiar -el retorno del padre en **Taxidi sta Kithira**, la sustitución de la hija que se casa por una joven desconocida en **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986), la búsqueda del padre ausente por parte de los niños de **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988) o la reintegración social del protagonista de **To Météoro vima**

tou pélargou ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991)- y desplazan la Historia hacia unos márgenes desde los cuales ésta se infiltra en el presente a través del concepto de la frontera.

Las huellas del pasado regresan ahora identificadas en rostros concretos, como el del exiliado comunista de la guerra civil que, en **Taxidi sta Kithira**, vuelve a Grecia después de 32 años para reencontrarse con su hijo -un director de cine que sueña con la ocupación nazi a través de la película autobiográfica que dirige-, para saludar a sus amigos enterrados en el cementerio y finalmente partir a bordo de una balsa a la deriva, por el mismo mar por el cual ha llegado, ahora en compañía de su mujer. Si el revolucionario exhumado incomodaba a los burgueses de **I Kynighi**, el viejo exiliado de la misma guerra civil es tratado como un incómodo cadáver -*"estás muerto, no existes"*, le espetan- por un proletariado conformista y un intelectual desconcertado que lo desplazan fuera de la realidad, al margen de una Historia en la que también se ubica, aunque sea tangencialmente, el protagonista de **O Melissokomos**. El personaje interpretado por Marcello Mastroianni en este filme pretende huir de una rutina equivalente a la de las abejas y busca un sentido a su vida a través de un viaje que, antes de desembocar en el suicidio, recorre un país por cuyas carreteras circulan camiones militares de aspecto tan uniforme como los paneles que él mismo transporta. El cine, en este caso, introduce la idea de representación omnipresente en la obra de Angelopoulos y la Historia aparece, de nuevo en sordina, a través del personaje encarnado por Serge Reggiani, un enfermo terminal que evoca los años de guerra y de cárcel y quiere, antes de morir, ver el mar desde una perspectiva que no excluye su dimensión mítica.

A diferencia de Alejandro el Grande, a quien *"una tarde le entró la melancolía, abandonó a sus compañeros y partió solo en busca del principio del mundo"*, los dos niños de **Paisaje en la niebla** parten con un destino -la lejana Alemania industrial del desarrollo- y un objetivo -la imposible búsqueda del padre supuestamente emigrado- precisos. De nuevo aparecen las carreteras -y en ellas las gasolineras-, pero las fronteras ya no son tanto las de un país concreto como las de una concepción del mundo subrayada por las citas del Génesis que los pequeños se intercambian. Penetran en un universo regido por nuevas nociones del tiempo y del espacio, llegan a él a través de un itinerario iniciático y, al final, descubren que la realidad ha sido sustituida por el cine (4). El paisaje en la niebla -la misma que impedirá percibir a los francotiradores de Sarajevo en **La mirada de Ulises**- no es otro, en consecuencia, que el de la propia obra del realizador. La Historia -identificada con esa gigantesca mano de piedra extraída del fondo del mar como símbolo inquietante de un pasado oculto- se convierte así en Mito.

La frontera grecoturca que aparece en **To Météoro vima tou pélargou**, en cambio, es real y ya no permite el acceso a la utopía sino a la muerte, precisamente provocada por el movimiento (*"O me quedo quieto o muero"*). Un solo paso separa a ésta de la vida mientras el mar, tal como muestra la primera secuencia del filme, ya no contiene vestigios del pasado sino cadáveres en presente. La frontera separa amantes que contraen matrimonio desde las dos vertientes de un río y diluye identidades, como la del ex-ministro de la Unión Nacional quien, tras haber desaparecido misteriosamente, deja en manos de su antigua esposa y de un realizador, esta vez de televisión, su posible reconocimiento. Nueva película de fin de siglo, esta vez el XX, **To Météoro vima tou pélargou** anticipa, a través de su larvada violencia, la explosiva irrupción con la que la Historia vuelve al primer plano en **La mirada de Ulises**.

En esta obra maestra coinciden de nuevo el cine -la búsqueda, por parte de un realizador contemporáneo, de unas bobinas rodadas en 1905 por los hermanos Manakis-, el mito -Ulises y *La Odisea*-, la identidad -el protagonista es un exiliado que regresa a su país de origen-, las fronteras -derivadas de una transformación geopolítica de los Balcanes tras el conflicto de la antigua Yugoslavia que llena de significado la frase que Mastroianni pronunciaba en **To Météoro vima tou pélargou** (*"¿Cuántas*

To Météoro vima tou pélargou

fronteras tendremos que atravesar antes de llegar a casa?")- y, por supuesto, la Historia. Sarajevo, como otros escenarios del cine de Angelopoulos, vuelve a ser a la vez pasado y presente, reflexión e inmediatez, vida y muerte. El realizador introduce sus habituales filtros basados en la representación, pero en esta ocasión su mirada se ve obligada a afrontar una Historia que se desarrolla directamente frente a la cámara.

Poco después de que los restos de una gigantesca estatua de Lenin hayan remontado el Danubio, rumbo al jardín de un coleccionista alemán, o hayan transcurrido cinco años en el plano-secuencia que recoge el reencuentro del cineasta con sus padres, el realizador abandona las huellas de un pasado todavía caliente para filmar la escritura contemporánea de las polémicas páginas de una Historia cuyas raíces se remontan al siglo XIV. La niebla, simultánea salvaguardia para la supervivencia de los transeúntes y anonimato para los francotiradores, adquiere entonces la noción de antítesis del cine. La pantalla -considerada desde los postulados bazinianos como una ventana sobre el mundo-, rechaza en este caso la simple reproducción de la realidad y se ofusca voluntariamente como reflejo del pudor del cineasta ante una presencia de la muerte que también se extendió al rodaje de la propia película a través del fallecimiento del actor Gian Maria Volonté.

El cine se integra, de este modo, en la Historia para que ésta, a su vez, impregne unas imágenes que conjugan dialécticamente el presente político con el pasado histórico. **La mirada de Ulises** intenta responder así al lúcido interrogante que Angelopoulos me transmitió en una reciente conversación: *"Lo que yo me planteo es si todavía queda alguna posibilidad de ver las cosas claras en medio de una confusión total. Dicho con otras palabras, si puedes ser tocado por una gracia que te permita descubrir dónde nos encontramos. Ésta es una metáfora que no corresponde únicamente a un cineasta como yo, sino al mundo de hoy en día"* (5).

NOTAS

1. Foglietti, Mario; Vergerio, Flavio y Bacoyannopoulos, J.: "Colloquio con Theo Angelopoulos". *Rivista del Cinematografo*. Diciembre, 1975.

2. El rodaje se inició tras la represión estudiantil en la Universidad Politécnica y el endurecimiento de la dictadura, pero Angelopulos, con el consentimiento de su productor, decidió seguir adelante con el proyecto, *"casi con un total desprecio de la censura, como si hiciéramos un filme totalmente libre"*.

3. Theo Angelopoulos a Michel Demopoulos y Frida Liappa: *Syncronos Kinimatographos 74*, número 1. Agosto-septiembre, 1974.

4. *"Encuentran un trozo de película y entran dentro. Es como una obra de Pirandello en la cual el protagonista se encuentra con los personajes de otras obras. (...) El violinista sale de* ***Taxidi sta Kithira****. La novia que corre y llora bajo la nieve sale de* ***O Melissokomos****. La mujer de* ***Anaparastassi*** *en la comisaría repite siempre la misma frase:* 'Él ató la cuerda'. *La banda sonora de* ***Taxidi sta Kithira*** *acompaña la muerte del caballo. Quería también introducir a Mastroianni y sentar a Omero Antonutti, vestido de Alejandro el Grande, en una estación, pero ninguno de los dos estaba disponible en el momento del rodaje. Quería también que pasaran los cazadores en la nieve en un momento de la película pero tuve miedo de abusar de las citas"*. Theo Angelopoulos a Michel Ciment: *Positif*, número 333. Noviembre, 1988.

5. Theo Angelopoulos a Esteve Riambau: *Avui*. 18 de septiembre de 1996.

Anaparastassi

Caminos desde el exilio

El espíritu de la tragedia en Theo Angelopoulos

Pere Alberó

"Al confín de la tierra hemos llegado"
(*Prometeo Encadenado*. Esquilo)

En los confines del mundo, Fuerza y Violencia preparan la escena para representar la acción. Una serie de potencias primordiales y elementales pasan a poblar este espacio inhóspito y desgarrado, para escenificar un conflicto de dimensiones cósmicas.

En la Tragedia, el desarrollo de la acción demanda, habitualmente, de espacios extremos y limítrofes que oscilan entre dos o más ámbitos que vienen a corroborar la perpetua lucha que pone en juego la pieza trágica.

Así este espacio de los confines del *Prometeo encadenado* o la *Ifigenia en Taúride*; o los espacios desgarrados por la violencia de *Las Troyanas* o *Hécuba*; o por la soledad del *Filoctetes* y el *Ayax*; también los desdoblamientos dramáticos entre lo interior y lo exterior de *Los siete contra Tebas* o *Las Bacantes*, oposición que en mayor o menor medida se halla presente en todas las obras; o como en la *Antígona*, donde el espacio central se ve invadido repetidamente por el eco de diferentes espacios limítrofes (el descampado donde ha sido abandonado el cuerpo de Polinices, la cueva donde es encerrada Antígona o el interior de palacio donde Eurídice acaba con su vida).

Ciertamente no nos encontramos ante un espacio realista, sino más bien esquemático y de referencias simbólicas, donde el principal elemento escenográfico, aunque no el único, es la palabra.

En el cine de Angelopoulos, el espacio es igualmente, y de manera sistemática, un espacio extremo que configura una geografía de los límites (1). Son las aldeas colgadas de las montañas, invadidas por las piedras y la nieve de **Ana-**

parastassi ("La reconstrucción", 1970), **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984) u **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980); son los *guettos*, mas allá de las fronteras, de los refugiados de **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991) o **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995); son los caminos solitarios, a veces laberintos; las tierras devastadas por la guerra; las antiguas patrias que no reconocen a sus hijos y los hijos que no reconocen a sus patrias; los espacios de los sueños, los recuerdos o los ideales, contrapuestos a un presente sin mirada; y por encima de todo, es el paisaje invernal que -excepto en **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972)- modela el tono emotivo de todas las películas: extensas llanuras en letargo, árboles esqueléticos, cielos sin relieve con la pesadez del plomo, y la nieve y la lluvia y la niebla que envuelven o aislan a los pobladores de este universo cinematográfico.

Todos estos elementos, proyección de un paisaje interior, configuran la precisa escenografía donde se va a escenificar un conflicto de naturaleza trágica, cuyo protagonista principal -entre numerosos opositores y un sinfín de compañeros de viaje- va a ser, con diversas variaciones: la figura del exiliado.

Es necesario puntualizar que el exilio es, ante todo, un sentimiento, un estado de desarmonía donde se pone de manifiesto el quebrantamiento entre el mundo interior y el exterior. Así pues, si el exilio es, fundamentalmente, un sentimiento de pérdida, donde lo perdido puede tomar el simbólico nombre de Patria, será necesario mantener este concepto, en primer lugar, dentro del ámbito del sentir, y en segundo término en el ámbito de lo político. Exiliados, en el sentido habitual de expulsados del país de origen, apenas encontraremos un par de personajes en la filmografía de Angelopoulos: el exiliado por imperativos de trabajo (el padre asesinado en **Anaparastassi**); y el exiliado por motivos políticos: el padre de **Taxidi sta Kithira**. También debemos incluir figuras como la del deportado o del prisionero que encontramos en **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975) o **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977), figuras que generalmente pertenecen a la generación de los padres, o sea la de aquellos que tuvieron un papel activo en la resistencia y la guerra civil griega entre los años 1946-49. En este sentido, se debe incluir también a la compañía de actores de **O Thiassos**, en tanto que representa un grupo errante que con su viaje trata de reconstruir una identidad colectiva, para pasar con su reaparición posterior, en **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988), al ámbito de los expulsados, como había sucedido con el viejo de **Taxidi sta Kithira**. Finalmente, a partir de **To Météoro vima tou pélargou** hace su aparición la masiva y anónima presencia de los refugiados llegados de más allá de las fronteras.

Pero lo más corriente en el cine de Angelopoulos son los exiliados interiores, empezando por el propio director, que actúa como inspirador de sus propios personajes (2). No obstante, el protagonismo de esta tipología de personajes aparece en el cine de Angelopoulos esencialmente después de **O Megalexandros**. Con anterioridad su presencia es más escasa, pero podemos reconocer voces como la del poeta revolucionario de **O Thiassos**, que en uno de los últimos planos proclama su exilio con unas palabras en cuyo tono parece revivir la monomanía y el juramento inamovible de Electra: *"Por todo esto debo permanecer con mis harapos, como me ha parido la Revolución Francesa, así, como me ha parido la madre España, oscuro conspirador (...). Hablaré sólo cuando en las plazas crezcan los fusiles"* (3).

Con **O Megalexandros** se opera en la obra de Angelopoulos un notable cambio, cuya gestación se halla ya en esta monumental película. Cambio que viene provocado por el fin en la creencia de que la ideología marxista pueda dar lugar a una ordenación justa y liberadora del hombre. Este convencimiento opera una mutación en la obra de Angelopoulos similar a la que se produce en la tragedia áti-

Taxidi sta Kithira

ca en el paso de Esquilo a Sófocles (4). En Esquilo el orden cósmico parece garantizado por la justicia divina que siempre se acaba imponiendo (en el Angelopoulos anterior a **O Megalexandros** la ordenación marxista ocuparía el lugar de la justicia divina). Pero contrariamente, en Sófocles no existe garantía alguna. Los firmes contornos del cosmos de Esquilo se han diluido y a los héroes trágicos sólo les queda la dignidad ante su destrucción. De la misma manera los protagonistas de las películas que siguen a **Taxidi sta Kithira** vagan por el mundo dominados por una obsesión, dispuestos para afrontar todas las embestidas de los hombres y el Destino, y esperando encontrar una señal que los pueda hacer más sabios, una señal que tal vez les permita reconocer el paisaje de la patria. Es por este motivo que en estas películas, ante la desaparición del cobijo que proporcionaba el marxismo, los personajes se ven lanzados a la intemperie, sufriendo una climatología todavía mas adversa y buscando desesperadamente -como hijos abandonados- la simbólica figura del Padre, que con posterioridad dará paso a un ideal regenerador, sólo al alcance de una mirada infantil.

Si **O Megalexandros** debía ser el Prometeo que liberara a los hombres, con su final, el cosmos de Angelopoulos se derrumba, como lo hacían las montañas de los confines del mundo donde Prometeo estaba encadenado, sepultando la escena y a sus personajes.

El paisaje que surge después del derrumbe es todavía más inhóspito y descarnado, marcado por unas heridas tan profundas que harán de las dos películas siguientes -**Taxidi sta Kithira** y **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986)- dos de las más tristes y desesperadas de la historia del cine. En ambas pone en escena Angelopoulos unos personajes sin lugar en el mundo, y a los que cualquier tentativa por escapar a esta situación es condenada al fracaso. Unas palabras de la Antígona de Sófocles nos proporcionan el tono preciso de este estado: *"¡Ay de mí, desdichada, que no pertenezco a los mortales ni soy una más entre los difuntos, que ni estoy con los vivos ni con los muertos!"* (5). Como Antígona conducida al mundo de los muertos, estando viva, por querer cobijar a su hermano del mundo de los vivos por estar muerto, los dos viejos de **Taxidi sta Kithira** son también abandonados a la deriva, lejos del mundo de los vivos, en aguas internacionales, porque -igual que Antígona- pertenecen a otra época y con su presencia y actitud ponen en crisis la base misma del nuevo poder: la retórica del bien común proyectada en un futuro perfecto que abjura del pasado siempre que no pueda ser utilizado para refrendar su propio discurso.

Pero esta galería de personajes sin futuro se ve modificada con la entrada en escena de los personajes infantiles. La generación de los padres, los que lucharon en la resistencia, han sido exiliados por una sociedad que no quiere nada que le recuerde su pasado. La generación intermedia que puede cubrir desde el cineasta de **Taxidi sta Kithira**, hasta el joven Orestes -compañero de los niños- en **Paisaje en la niebla**, es una generación perdida, sin ideales ni objetivos, extraviados en un mundo que debía ser feliz y al que son incapaces de comprender y por lo tanto de comprenderse. Pero la generación de los niños, que hace su aparición en **Paisaje en la niebla** (aunque tenga referentes anteriores como el joven Orestes de **O Thiassos** y el joven Alejandro de **O Megalexandros**), introduce un impulso renovador, una nueva mirada sobre el mundo, después proyectada sobre los adultos, que hará reaparecer el espíritu reconciliador de Esquilo. Desde el último plano de **Paisaje en la niebla** se consolida una máxima en el cine de Angelopoulos que le emparenta directamente con Esquilo y su filosofía: "Por el dolor a la sabiduría".

Sustancialmente los personajes que siguen a **O Melissokomos** no son diversos a los anteriores, pero la cadena de la comunicación se ha restablecido. En **Paisaje en la niebla** la búsqueda continúa siendo la figura del Padre, pero viéndola desde la perspectiva de la última toma -donde los niños, al desaparecer la niebla, corren a abrazarse con un árbol, que como el árbol de **Sacrificio** (*Le Sacrifice*, 1986), de Tarkovski, representa la Vida y la experiencia del Padre-, debemos concluir que

O Melissokomos

O Megalexandros

al Padre, a la Vida o al Conocimiento sólo podemos acceder -como nos proponía Esquilo- por medio del dolor.

Los personajes que siguen a los dos niños de **Paisaje en la niebla** conservarán todos algo de su espíritu infantil. En todos se impondrá una vuelta a los orígenes; la necesidad de redescubrir una manera nueva de mirar el mundo, dominada por la inocencia y la pasión por el descubrimiento; y también la necesidad de recomponer las relaciones a partir de las experiencias humanas que todavía puedan conservar su sentido. Como se dice en **To Météoro vima tou pélargou**: *"Con algunas palabras claves se podría dar vida a un nuevo sueño colectivo"*.

La mirada de Ulises, como su propio nombre indica, tiene como tema central la mirada, más concretamente la recuperación de la mirada. Como ha sucedido sistemáticamente en las últimas seis películas de Angelopoulos, y sucederá también en la próxima, "La eternidad y un día", el punto de partida es la constatación por parte del protagonista de su situación de crisis, la toma de conciencia de ser un exiliado de la realidad. Así explica su protagonista A el origen de la crisis cuando al intentar fotografiar un lugar sagrado y revelador como el santuario de Apolo en Delos no consigue más que fotografías en negro: *"Nada, la imagen negativa del mundo, como si no tuviera mirada. Continué haciendo fotos, una detrás de otra... Siempre el mismo agujero negro"* (6). El protagonista tiene la conciencia de haber perdido la mirada y el viaje será su intento por recuperarla, hasta llegar al último plano, después de la travesía por los Balcanes, donde conseguirá revelar y visionar la película desaparecida desde principios de siglo y que representa la primera mirada: *"Una mirada perdida, una inocencia perdida (...), una mirada que pugna por salir de la oscuridad... un nacimiento"* (7).

En su próxima película, "La eternidad y un día", volveremos a encontrarnos con otro personaje -hermano en el exilio de A- que reconocerá su situación con idéntica lucidez y valentía: *"¿Por qué he vivido mi vida como en un exilio? ¿Por qué sólo he podido conocer el retorno en las extrañas ocasiones que se me ha dado hablar mi lengua? Mi lengua... ¿Cuándo podré reencontrar las palabras perdidas o desocultar del silencio las palabras olvidadas?"* (8).

Que la naturaleza del hombre contemporáneo sea la del exiliado es algo que desde el romanticismo de raíces más trágicas viene recorriendo, ininterrumpidamente, la cultura occidental. La galería de personajes que pueblan el cine de Angelopoulos lo convierten -por su globalidad, por su lucidez, por su descarnada sinceridad, por su pasión, por su profundo rigor al margen de los estudios de mercado- en la visión más sobrecogedora y precisa de este hombre contemporáneo generada desde el cine en estos últimos años. Pero como los más grandes creadores, Angelopoulos no se limita a la constatación o a la diagnosis de un mal, sino que aventura ilusio-

nes, sacude conciencias y proyecta nuevas energías. Con el paso de los años, y especialmente desde **Paisaje en la niebla** -aunque películas como **O Thiassos** se ajustaran plenamente a esta idea-, su cine se ha constituido como un cine del exilio, con unos personajes que buscan su identidad o su Patria a partir de un descubrimiento inicial y luminoso: la ignorancia. Desde esta constatación, que actúa como motor y base de cualquier sabiduría, se introduce el tema central del cine de Angelopoulos: El Viaje.

"En el principio Dios creó el viaje y después el silencio... la duda... y la nostalgia" (9); así se saludan dos viejos amigos reencontrados en un momento del camino en **La mirada de Ulises**. El viaje está en el principio del cine de Angelopoulos y no tiene final. Si sus personajes vienen a ser variaciones de un mítico Ulises persiguiendo el retorno a Ítaca, no es menos cierto que ese Ulises, después de una noche de amor, con el amanecer, emprende los preparativos para un nuevo viaje. La filmografía completa de Angelopoulos, vista como una unidad, no es más que una concatenación de llegadas y partidas de Ítaca, donde se mantiene, a todos los niveles, una estructura circular de constante retorno y constante regeneración. Ya su primera película, **Anaparastassi**, acababa con un plano que nos remitía al inicio de la historia, igual que **O Thiassos** comienza y concluye con idéntico plano separado por trece años; o también el joven Orestes -que tanto en la pieza de teatro que representan los comediantes, como en el mantenimiento del ideal revolucionario- retoma el papel del otro Orestes desaparecido; o la curiosa reiteración, en prácticamente todas las películas, de la presencia del año nuevo (10); o en **La mirada de Ulises**, donde un director de cine de finales de siglo debe viajar hasta la primera película rodada a principios del mismo siglo, para reconocer en sus últimas palabras que el viaje es *"La aventura que no acaba nunca"*. Cuando el Hombre decide asumir sus responsabilidades, lo único que puede concluir es que sólo existe el viaje, y después la muerte.

Todas las culturas desde sus propios inicios, anteriores incluso a la aparición de la escritura, nos transmiten ese protagonismo central del viaje. Así sucedía en el *Poema de Gilgamesh*, con el viaje del protagonista en busca de la inmortalidad, y así sucede en *La Odisea*, o sucederá en la lengua castellana con *El cantar del mío Cid*. El mundo de la tragedia como heredero directo de la épica reconoce en el proceso del viaje -que no necesariamente debe implicar un desplazamiento- la base de todo aprendizaje, el camino de toda iniciación, el ritual de paso hacia una nueva comprensión. Esquilo, el autor que más próximo está de la épica, recoge plenamente el aspecto más colectivo e inaugural de la conciencia colectiva. No se puede olvidar (pues él mismo quiso dejarlo como constancia en su lápida funeraria) su participación en la batalla de Maratón como gran hazaña colectiva que inaugura el período de esplendor de Atenas. Este aspecto tan evidente en su única trilogía conservada, *La Orestíada*, es el que impregna de manera más clara la primera etapa del cine de Angelopoulos (hasta **O Megalexandros**). Con posterioridad, con el paso de los personajes colectivos a las figuras personalizadas que inicia -como lo hacía Sófocles- un acercamiento y una indagación sobre la situación del Hombre en relación con su entorno, el sentido del viaje adquirirá connotaciones más personalizadas, aunque mantendrá, siempre, de una manera muy directa, el entrelazamiento con la historia y los cambios sociales.

Paisaje en la niebla

Todos los viajes realizados, desde este momento, están dominados por un mismo impulso, extraído de la máxima délfica del "Conócete a ti mismo", que no debemos entender -según la perversión contemporánea amparada en estudios como los de Freud- como un trayecto hacia el interior del propio individuo, marginando la confrontación con "lo otro", sino como la voluntad por encontrar un lugar en el mundo. Entendiendo esto, obviamente, no como algo estático y definitivo, sino tan cambiante como el río, donde según Heráclito no era posible bañarse dos veces.

La construcción de la identidad es algo que en el cine de Angelo-

poulos se consigue únicamente en el Viaje. Sus personajes se reconocen en tanto que superan las pruebas que todo viaje pone al viajero. Ése era el Padre tantas veces buscado; la figura ante la cual se hace posible la confrontación; la imagen del otro lado del espejo que vence el narcisismo contemporáneo que anula las miradas y nos transmite una enseñanza que dota de un nuevo sentido a lo cotidiano.

El proceso que sigue Angelopoulos en sus películas es similar a la investigación que lleva a cabo Edipo para desocultar la verdad y conocer su identidad. Con las imágenes que afloran a la luz, en **La mirada de Ulises**, A tiene la revelación de una nueva mirada, un frágil tesoro que le acerca a la comprensión de los demás y le descubre su lugar en el mundo. Un proceso similar se produce con el político huido y el periodista que realiza la investigación en **To Météoro vima tou pélargou**. Como Edipo, después de descubrir su identidad y haberse arrancancado los ojos, se produce un reconocimiento, y en ese reconocerse los personajes hallan su lugar en el mundo y alcanzan otra dimensión que les proporciona una nueva luz. Parecidos, también, al viejo Edipo que encontramos en *Edipo en Colonos*, donde después de aceptar la potencia del Destino ha aprendido a buscar la libertad entre las pequeñas rendijas que ese Destino permite a los hombres. Es esa aceptación la que otorga a Edipo y a la mayoría de protagonistas de Angelopoulos esa beatitud y serena armonía del final. Así se expresaba el propio director al hablar del final de **La mirada de Ulises**: *"Es por eso que hablo de una aceptación consciente de este mundo, tal y como es, pero donde el hombre que pronuncia esas palabras finales, después de su largo viaje, ha comprendido. Está preparado para perdonar, no para odiar; está preparado para amar, para comprender y aceptar a los demás como son, sin importar de donde vengan, con todas sus diferencias"*. Y aún más adelante: *"Por eso creo que al final se alcanza una especie de equilibrio. Se aprende a aceptar el mundo y a cambiar uno mismo, a comprender a los demás. Es como una regeneración del hombre"* (11).

O Thiassos

Así pues, el Viaje ocupa la posición central en la obra de Angelopoulos, por la superposición de éste con la Vida y con el Conocimiento. Pero precisamente por esto, debe desecharse la idea del Viaje como el tránsito a otro lugar, donde disfrutar de descanso. Sófocles, en uno de los momentos más dramáticos que nos ha legado la tragedia griega, nos hace asistir, junto a un Hércules moribundo, a la revelación de esa verdad: *"Me fue dicho que en el tiempo que ahora me hallo, me liberaría de los trabajos que tengo a mi cargo. Yo esperaba que entonces sería feliz. Pero lo cierto es que quería decir que moriría, porque a los muertos, trabajos, ya no les quedan"* (12).

Si el viaje es el camino hacia la identidad, tanto sea colectiva -como era en las películas históricas- como individual, es natural afirmar que éste es un camino que nunca concluye. Un fragmento de *Del sentimiento trágico de la vida* nos permitirá una última precisión sobre este viaje trágico, al que nos hemos referido tanto al hablar de tragedia como del cine de Angelopoulos. El estilo aquí paradójico y antitético de Unamuno, tan próximo al de la poesía mística, nos recuerda por una parte su carácter existencial y por otra la tensión o lucha entre contrarios que mueve cualquier proceso de aprendizaje. *"Mi alma al menos anhela otra cosa, no absorción, no quietud, no paz, no apagamiento, sino eterno acercarse sin llegar nunca, inacabable anhelo, eterna esperanza que eternamente se renueva sin acabarse del todo nunca. Y con ello un eterno carecer de algo y un dolor eterno. Un dolor, una pena gracias a la cual se crece sin cesar en conciencia y en anhelo"* (13).

Pero este "eterno acercarse sin llegar nunca" que es el Viaje, provoca tanto la desaparición de temas que han recorrido la obra -como pudo ser la esperanza en la liberación marxista-, como la apa-

rición de nuevas constantes, que en algunos casos pasan a ocupar los espacios vacantes. El Viaje en películas como **O Thiassos** es un proceso dominado por un continuo entrelazamiento que de generación en generación transmite una experiencia colectiva. Después en **O Thiassos** y **O Melissokomos** el Viaje es el camino que conduce a sus derrotados personajes hacia la muerte. Pero con **Paisaje en la niebla** y su último plano, al que ya nos hemos referido, se introduce un nuevo valor en la obra de Angelopoulos, antes desconocido: la presencia de lo Utópico y junto a él -y en constante lucha dialéctica- el concepto de la Frontera.

En realidad ésta es la segunda aparición de lo Utópico, si bien la primera no tenía conciencia de serlo, pues era presentada con el convencimiento de un seguro y científico aplicamiento: el de la doctrina marxista que impulsaba, por ejemplo, **O Thiassos**. Ese convencimiento es visto, finalmente, como irreal utopía en **O Megalexandros**, y por tanto abandonado. Tendrá que pasar prácticamente una década antes de que Angelopoulos supere el pesimismo que le aboca al descreimiento e introduzca el nuevo valor de lo Utópico.

Pero recuperemos el termino "frontera", porque es importante clarificar la doble acepción que adquiere a partir de **Paisaje en la niebla**. Por una parte aparecen las fronteras físicas, o sea las que separan y aislan a los hombres y cuyo sinónimo más preciso sería el de barrera. En **To Météoro vima tou pélargou** es uno de los temas principales. Por ejemplo, es difícil olvidar una escena tan bella y emotiva como la boda celebrada con cada uno de los novios en un margen del río que delimita la frontera. **La mirada de Ulises** es también un viaje tachonado de fronteras que convierten a los Balcanes en una sucesión de fortalezas enclaustradas sobre sí mismas y con una violencia latente que aflora brutalmente en la guerra de Bosnia.

Pero la Frontera tiene otras connotaciones más allá de lo físico, cuya referencia más clara es el citado plano de **Paisaje en la niebla**. La voluntad por subrayar que no estamos ante una frontera física la tenemos en el penúltimo plano de la película, cuando los niños consiguen alcanzar la "frontera" griega y se disponen a atravesarla para entrar en Alemania, donde esperan encontrar a su padre. Al otro extremo, obviamente, no está Alemania, sino el espacio que no es espacio: lo Utópico. En este caso la frontera enlazaría con el tema de los límites que tratábamos al principio, convirtiéndose entonces en algo que se sitúa en los extremos de una experiencia o de una consciencia, o sea coincidiendo con uno de los instantes álgidos y reveladores del Viaje. Al otro lado de esa frontera: el lugar que no es lugar, la intuición de la Patria, un relámpago que como una grieta deja entrever, en su estallido, lo que está más allá de esa frontera. En **Paisaje en la niebla** se nos presenta en su último plano una utopía doblemente cinematográfica. En primer lugar porque con él se concluye una idea sobre el cine, entendida como investigación de lo Utópico, que da lugar a que en ese último plano los dos niños entren no únicamente en un paisaje, sino en un paisaje fílmico, el mismo que anteriormente habían encontrado en el fragmento de película tirada en el suelo. Aquellos fotogramas sin imagen, o con una imagen simbólicamente oculta por la niebla, serán los fotogramas en que se introducirán los niños en el último plano de la película, y cuando la niebla se diluya, se desocultará un paisaje transfigurado, radicalmente diferente no sólo a los que han aparecido en esta película, sino a los de cualquier otra de Angelopoulos: un árbol verde en una tierra primaveral, al que los dos niños corren a abrazarse. Ése es su Padre: la Vida.

En las siguientes películas el gran momento revelador coincidiendo siempre con el plano final de la película -aunque previamente se hayan ido produciendo otras revelaciones que han impulsado la continuidad del Viaje- no tendrá una contundencia tan definitiva como en **Paisaje en la niebla**, pero tanto en **To Météoro vima tou pélargou** como en **La mirada de Ulises**, el final reafirma a sus protagonistas en el optimismo del Viaje, en la necesidad de establecer nuevas comunicaciones y de reinventar utopías que nos puedan hacer avanzar. Así ese fantástico último plano de **To Météoro vima tou pélargou**, donde en un paisaje como siempre invernal unos hombres con trajes amarillos trepan a los postes telefónicos para restablecer la comunicación perdida. O la película recuperada en **La mirada de Ulises**, que proyecta al protagonista desde el último círculo infernal a la luz de la comprensión y la regeneración.

Imágenes todas que proponen algo que ya había puesto en práctica el Prometeo de Esquilo para salvar a los hombres de la destrucción: *"Insuflar ciegas esperanzas"*; tal vez no sea mucho, pero es el único carburante que nos hace caminar.

Con esta irrupción de lo Utópico, el Viaje se ha visto perpetuado y regenerado por un valor que lo proyecta constantemente hacia el horizonte. Por este mismo motivo -y vuelvo a reiterarlo- las tomas finales no deben ser entendidas como metas o como conclusiones del Viaje, sino únicamente como cruces de caminos, como puntos álgidos o centros de avituallamiento que permiten la continuación del propio Viaje.

El cine de Angelopoulos, al tener

To Météoro vima tou pélargou

como principal objetivo la búsqueda de identidad -tanto individual como colectiva-, se convierte en utópico en tanto que la identidad no puede ni completarse ni adquirirse; convirtiéndose en una lucha constante, en un proceso en pos de una unidad deseada, pero inalcanzable. Ésta ha sido una de las constantes que han marcado la cultura contemporánea, consciente de que el hombre vive exiliado frente a un cosmos al que ha dado forma, pero al igual que la criatura del Dr. Frankenstein (el nuevo Prometeo) ha escapado de su dominio y de su comprensión.

Angelopoulos, partiendo de esta situación, intenta lanzar caminos desde el exilio, y en su mirada, la luz y el espíritu de la Tragedia griega se proyectan como la forma más perfecta que el hombre ha generado para tratar de entenderse, entendiendo aquello que le rodea.

Angelopoulos mismo, como los personajes que han poblado sus películas desde inicios de los ochenta, es semejante a los protagonistas de Sófocles, pero en su mirada se puede descubrir la nostalgia por recuperar un lugar en el cosmos violento pero comprensible y consecuente de Esquilo.

NOTAS

1. *"... un paisaje de la frontera, de los límites. Creo que en mi forma de hacer cine todo aparece, aunque no sea de una manera consciente, proyectado hacia los extremos, tanto por la manera de trabajar como por el contenido y su paisaje".* Entrevista con Pere Alberó. *El Viejo Topo*, número 99. Septiembre, 1996. (Realizada en Atenas; 30-1-1995).

2. *"Está el emigrante que debe partir en busca de trabajo, de medios económicos, y luego el exiliado, también obligado, aunque pueda tomar su decisión con libertad. Yo soy un exiliado en mi propio país".* (Entrevista con Pere Alberó; Atenas, 30-1-1995).

3. Diálogo de **O Thiassos**.

4. Ver mi propio artículo: "Theo Angelopoulos, una creació cinematogràfica des de la tragèdia". *Assaig de teatre*, número 1. Universitat de Barcelona. Diciembre, 1994.

5. Sófocles: *Antígona*. 850-852. Trad. Assela Alamillo. Ed. Gredos. Madrid, 1981.

6. Theo Angelopoulos. Guión de trabajo de **La mirada de Ulises**. 27-4-93.

7. Ibídem.

8. Theo Angelopoulos. Guión de trabajo de "La eternidad y un día". 25-11-96.

9. Op. cit: Nota 6.

10. *"En casi todas mis películas hay un año nuevo (...).* ***La mirada de Ulises*** *arranca prácticamente con las últimas palabras de mi película anterior,* ***To Météoro vima tou pélargou****:* '¿Por qué no suponer que estamos en el 31 de diciembre de 1999?'. *Es una obsesión, una obsesión por renovar, como si el año que llega tuviera que ser verdaderamente nuevo, y con él tambien nosotros".* Op. cit: Nota 1.

11. Ibídem.

12. Sófocles: *Las Traquinias*. 1169-1174.

13. Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*. Ediciones B. Barcelona, 1988. Página 244.

O Melissokomos

El paisaje en llamas de Theo Angelopoulos

(y Tonino Guerra)

Alberto Úbeda-Portugués

Hay una preocupación cada vez mayor en la obra de Theo Angelopoulos por dar fe de la definitiva liquidación de una cultura nacida a orillas del Mediterráneo oriental que ha sido sepultada por la barbarie y expoliada por los poderosos vecinos del norte y oeste de Europa. Quizá esa necesidad de desentrañar el caos y denunciarlo desde un cierto rigor narrativo -sin renunciar a sus solemnes planos-secuencia, a sus majestuosos *travellings* en los que cabría hablar de religiosidad en un hombre excomulgado por la Iglesia Ortodoxa Griega- y el compromiso político reafirmado ante una realidad devastadora, provocaron el encuentro de Angelopoulos con el guionista Tonino Guerra. Las aportaciones de este último al cine italiano más comprometido -**El caso Mattei** (*Il caso Mattei*, 1971); **Cristo se paró en Éboli** (*Cristo si e fermato a Eboli*, 1978), ambas de Francesco Rosi- y -sin olvidar su colaboración en las obras mayores de Michelangelo Antonioni- su singular capacidad para expresar todo un equipaje sentimental con metáforas sencillas y transparentes -**Amarcord** (*Amarcord*; Federico Fellini, 1973); **Nostalghia** (Andrei Tarkovski, 1983)- le hacían especialmente útil en la crónica desencantada y sin concesiones de un entorno que parecía estar preparado sólo para la desgracia. Desde 1984, han transcurrido trece años y cinco filmes en los que la cámara solidaria de Theo Angelopoulos se ha fundido con la letra emocionada de Tonino Guerra.

Un excombatiente de la guerra civil (1946-1949) vuelve a Grecia tras treinta y dos años de exilio en la Unión Soviética. Sus ideas comunistas son una rémora que produce hastío y vergüenza entre sus antiguos aliados y sus respe-

tables enemigos. Nadie quiere buscar en el pasado la razón de los miserables lodos de la abundancia capaces de desactivar cualquier militancia inasequible al desaliento. **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984) está planteado como un regreso al paraíso -por repetido, no hay que dejar de decir que la inspiración homérica y, en particular, *La Odisea*, es el gran motor de la obra del autor de **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975)-, pero Angelopoulos y Tonino Guerra nos certifican que el templo de Afrodita desapareció hace mucho tiempo. Es más: el rastreo de su pista -la recuperación de los valores que podían cambiar el mundo- es un empeño que está tan devaluado (resulta imprescindible expresarse en la definitivamente omnipotente terminología económica que ha cerrado el discurso encanecido de izquierdas y derechas) como los mitos griegos, como preguntarse dónde está aquel paisaje de *"hierba y flores que brotaban de la tierra dondequiera que pisaba (Afrodita)"* (1), cuando ahora ya no es posible evitar la sequía. El pasado, pues, no existe. **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986), basada en la novela *Muerte de un apicultor*, de Lars Gustafsson, reafirmaba la muerte de ese pasado irrecuperable en el viaje de regreso a su isla natal de un hombre derrotado en sus aspiraciones políticas y decidido a construir un mundo interior -el único paisaje ajeno a las invasiones- entre las abejas y las flores; sin embargo, lo que para sus antepasados apicultores era una fuente de vida, para él (¿quién puede olvidar a Marcello Mastroianni?) es una estrategia más que no sustituye al inevitable deseo de convertir los sueños en realidad, de encontrarse con una felicidad que está siempre lejana. Ni a Theo Angelopoulos ni a Tonino Guerra les importa mucho en **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988) el marco referencial del que escapan dos hermanos. Ya no se trata de luchar por una estructura política que haga prevalecer la justicia, sino de conocer a un padre ideal que ponga, literalmente, en contacto con Dios Padre a dos niños griegos. Su vida no tiene sentido si no están encaminados sus esfuerzos a buscar al padre que nunca vieron. Y como nunca lo vieron, nada mejor que un paisaje en la niebla de donde surgen ecos, certidumbres de ventura y presunciones de dolor y muerte. Los espectadores del filme nos sentimos como los niños, incapaces de dar una respuesta que les lleve por el camino bueno y soleado lleno de padres que saben perfectamente la identidad del verdadero progenitor y les dan una cesta con apetitosas frutas para que puedan llegar al siguiente padre sanos y salvos. Pero ese itinerario deseable no está trazado en la niebla. Angelopoulos tiene claro que es la ingenuidad, el desconocimiento de las reglas lo que termina salvando a los niños, después de los abusos y de la violación de Voula (Tania Paleologou, la jovencísima protagonista). En vez de a Alemania, la Arcadia que los medios de comunicación y la sociedad de consumo les ha propuesto como el lugar de esplendor y luz -o de riqueza-, y al padre que nunca tuvieron, llegan a un árbol acogedor en el que bajo sus ramas ya no tendrán frío ni miedo y en el que podrán ser casi felices. Un atisbo de esperanza, en la niebla, que Angelopoulos se permite como canto apasionado a la desaparición de fronteras, al hallazgo ciego y, al mismo tiempo, de portentoso fulgor de la Grecia de Grecias, patria de la humanidad que debería servir de modelo de convivencia y sólo sirve de postal hortera para la voracidad turística.

Después de **Paisaje en la niebla**, Theo Angelopoulos se vio desbordado -como nos vimos todos- por los acontecimientos que siguieron a la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989. Lo que hubiera podido significar, cuando menos, un acceso a niveles de bienestar y libertad nunca conocidos en los pueblos del bloque prosoviético, se convirtió en una tragedia espantosa de la que ha salido triunfante el nacionalismo más recalcitrante, los métodos fascistas nunca olvidados y el capitalismo neoliberal espoleado por Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Era demasiada la confusión para que Theo Angelopoulos, al situar el conflicto de **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991) en la frontera albanogriega, pudiera alcanzar el equilibrio que necesitaba entre la serenidad conceptual que exige su puesta en escena y el horror agobiante de unas imágenes de gente atenazada por el miedo y

Paisaje en la niebla

La mirada de Ulises

loca por escapar de un infierno albanés que en estos días golpea con renovados bríos en la conciencia occidental. Angelopoulos, pese a la frustración de este filme, había llegado a la conclusión de que el muro de Berlín, lejos de desaparecer, seguía en pie instalado en las fronteras de los países ricos con los pobres y, lo que es aún más desolador, entre los verdugos y sus víctimas, como se ha comprobado en los Balcanes arrasados por el fuego que han determinado la última aventura, el último viaje que ha plasmado el director griego. En **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995), el viaje -la traslación espacial que Angelopoulos ha adoptado en toda su filmografía en busca de identidad, redención y sosiego- se trastoca en una polifonía irresistible de sensaciones, de ausencias que están pidiendo a gritos un homenaje o una lágrima y un alto el fuego a la marabunta de asesinatos de los que nadie tiene nómina. El viaje de A (Harvey Keitel), la búsqueda de una película perdida que habla de la memoria de los Balcanes, es la ruta del dolor por países convulsionados y tristes. Herida tras herida, pasamos por Albania, Macedonia, Rumanía, Yugoslavia y Bosnia. En todos hay peligro, pero también buenas razones para quedarse, reconstruir las casas, edificar un amor y una vida. Angelopoulos sabe que el objetivo de **La mirada de Ulises** es encontrar alguna humilde respuesta al mal endémico de los Balcanes, que, por descontado, no encuentra. Desgraciadamente, el cine no es capaz de parar guerras y establecer una paz duradera. La soledad de A en Sarajevo, mientras por fin puede ver los rollos de película que iba buscando, es absoluta. La ciudad ha sido destruida, lo mismo que los paisajes recorridos en su viaje; pero, después de todo, la esperanza en el futuro quizá resida en la contemplación de una vieja película de 1905, de los hermanos Manakis, en la que muestran sin prejuicios y sin restricciones las costumbres y la vida de los pueblos balcánicos. En esas imágenes, el templo de Afrodita de Citera se eleva otra vez sobre sus cimientos y si no brotan hierba y flores de la tierra sí se enciende una pequeña llama de amor al cine, a la memoria próspera de la gente. La que tienen dentro Theo Angelopoulos y Tonino Guerra.

NOTA

1. Graves, Robert: "El nacimiento de Afrodita". *Los mitos griegos*. Alianza Editorial. 1985. Página 57

O Megalexandros

Concepción pictórica en Angelopoulos

(de Anaparastassi a Megalexandros)

Irini Stathi

¿Cómo puede empezar un discurso acerca de la concepción pictórica de Angelopoulos? ¿De qué forma sintetizar la pluralidad de referencias a la historia de una cultura, a la historia de una civilización con la cual Angelopoulos trata desde hace casi 30 años? Resulta evidente que el tema que vamos a analizar no puede resolverse en el espacio limitado de un artículo. Sin embargo, podemos procurar identificar y poner de manifiesto los puntos principales de la problemática, en el intento de iluminar esta faceta de la obra de Angelopoulos, que a nuestro entender se ha tratado hasta el momento de forma insuficiente y fragmentaria.

Es sabido que el trabajo cinematográfico, al igual que cualquier otra obra de arte, es polisémico y susceptible de múltiples lecturas y que, además, puede descifrarse

de distintas formas, según los intereses específicos del estudioso y del espectador. También es notorio que la obra cinematográfica es el producto de la colaboración de varias personas, cuyos planteamientos deben ajustarse a cierta coherencia estética y estilística. Al mismo tiempo constituye una "colaboración" de factores interiores ajustados a la coherencia estética de la evolución de una cultura.

Vamos a intentar aquí analizar la parte del trabajo cinematográfico de Angelopoulos denominada "espacio pictórico", un estadio complejo en el camino de la realización de una película, que empieza por la búsqueda de la espacialización de ideas que se convierten en una composición iconológica capaz de emitir, con el desarrollo de la obra, mensajes importantes para el texto del filme. En Angelopoulos, el "espacio arquitectónico" y el "pictórico" constituyen dos etapas importantísimas del trabajo cinematográfico. Mientras que el arquitectónico coincide, en muchos aspectos, con el denominado "profílmico", el pictórico forma parte del efecto compositivo que se concibe en un momento posterior de la lectura fílmica.

Los efectos estéticos que se introducen durante el estadio de la preparación, es decir, el estadio de la organización arquitectónica, contribuyen a crear los efectos estéticos que definen lo que la película persigue, las referencias de la película misma. Si hablamos de cine y nos planteamos el trabajo iconológico sobre la imagen como una reflexión aplicada al mundo visible, el análisis del aspecto pictórico del espacio cinematográfico adquiere significación para la lectura del texto fílmico final.

En los últimos años se ha hablado mucho de la "mágica" relación entre cine y pintura, se ha hablado mucho de "picto-filmes" (1) y se ha vuelto a proponer la famosa frase de Eisenstein, *"el cine es el estadio contemporáneo de la pintura"*, frase que durante más de medio siglo ha centrado la atención de estudiosos y también de autores cinematográficos. Ello demuestra con toda claridad que el problema de la aproximación pictórica en el cine no es un tema actual, sino ya antiguo. Tratar la imagen cinematográfica en términos pictóricos constituye un problema que emerge casi paralelamente a la aparición del cine entre las artes.

Hay, sin embargo, una serie de mecanismos que se activan para facilitar la comprensión de la imagen cinematográfica que, por otra parte, es una representación análoga del mundo, siendo sin duda uno de los factores de este mecanismo el espectador como sujeto ideológico, sociológico, cultural y, por qué no, "político".

El estudio de las soluciones pictóricas puede proponerse desde distintas ópticas y a menudo depende, por una parte, del género de película que tenemos ante nosotros y, por la otra, también de una serie de características que corresponden a la forma estética de un autor, del cual constituyen el sello personal: su mundo ideológico, social, histórico, cultural, que refleja otro mundo a través de referencias a la emoción empática y a una interioridad ideológica, cultural, social.

Podríamos afirmar que Angelopoulos es, tal vez, uno de los pocos directores de cine en el cual este mundo estético interior se filtra a través de una serie de opciones iconológicas y pictóricas que emergen de su necesidad de "dar vida" a sus sensaciones hacia el mundo, convirtiéndolas en concretas certidumbres visuales. Analizando con atención todas sus películas desde los inicios, alguien puede preguntarse si hay uno o más colores cuidadosamente escogidos y utilizados que sugieran opciones expresivas y, si es así, hasta qué punto esta opción cromática interviene en la expresividad de la obra. Hasta qué punto quiere y puede definir una época, un gesto, un comportamiento. La respuesta es, sin duda alguna, sí. Angelopoulos puede, a partir de la simple utilización de un color, hacer que se vuelvan comprensibles valores estéticos, estilísticos y expresivos, introducir constantes visuales y figurativas necesarias para poder justificar la validez de sus opciones.

Angelopoulos es, por tanto, pintor. ¿Pero qué tipo de pintor es el Angelopoulos director? Es bastante difícil explicar con palabras sencillas esta cualidad de Angelopoulos, puesto que él no coge el pincel, es decir, no emplea la materia cromática como tal con el fin de traspasarnos una sensación material, sino que la utiliza como medio para conducirnos a una sensación espiritual. *"No sé si hay espíritu fuera de la materia"*, decía Grasse, un gran biólogo humanista, *"pero sé que no puede existir materia sin espíritu"* (2).

Por otra parte, la dificultad deriva también de la sistemática negativa del director a citar de manera directa un pintor o una obra determinada de un pintor. Evitar la formulación de estas referencias significa para Angelopoulos esquivar la trampa de la estilización y trabajar mucho más en el aspecto compositivo de su encuadre que, tras ser cristalizado en una imagen detenida, puede adquirir características de cuadro aludiendo a composiciones pictóricas realizadas con el mismo fin: aguda penetración, a través de la mirada, en el alma de las cosas. La misma penetración que encontramos en los pintores del siglo XIX, como Theofilos (3), en los pintores de la llamada generación de los años treinta, como Gianni Tsarouchis (4), y también los ilustradores *naïfs* anónimos como, entre

otros, Panagiotis Zografos (5). Sin embargo, Angelopoulos no ignora la importante aportación de los hagiógrafos bizantinos y de los artistas populares: decoradores de muebles e interiores o escultores de tallas, arte muy difuso en Grecia, debido a su importancia en la decoración de las iglesias.

Todo ello nos sugiere una toma de posición crítica respecto a su obra, yo diría una posición que coincide con el momento de contemplación de una pintura. Contemplar a Angelopoulos significa, en muchos aspectos, mezclar cultura y divinidad, la idea con su referente social, la forma con su contenido, la vida con lo imaginario del mito, plantear el detalle como parte integrante del conjunto. Esta contemplación revela estructuras estéticas complejas, nociones englobadas en la forma que llevan a la superficie mensajes múltiples que no pueden funcionar por sí solos sin el trabajo de profundización en todas las direcciones que sugieren.

Angelopoulos llega a este conjunto de informaciones a través de la polisemia de referentes culturales, históricos, religiosos y mitológicos. Todo ello visto en un momento de lucidez emocional, todo enmarcado y contenido en un "efecto de sentido" (6) de cultura, de historia, de religión, etc. En un conjunto de efectos de sentido de emoción. Asimismo utiliza el color, o más exactamente el coloreado dominante de sus películas, utilizando el efecto de sentido de un color y no el color como materia cromática. La utilización, y no el color en sí mismo, como idea cromática, añade algo excepcional a su concepción pictórica del mundo exterior, vista a través de la concepción pictórica de su ser interior.

El color funciona, pues, como punto de inspiración que contribuye a crear una atmósfera coloreada y, según la reflexión precedente, un efecto de sentido de atmósfera coloreada a partir de la cual se articula la composición interior de las imágenes de Angelopoulos, que en cada película presentan peculiaridades tanto en el punto de partida de dicha necesidad como en el de llegada.

Resumiendo, podemos esquematizar las peculiaridades que definen las características pictóricas de cada obra según las soluciones que encontramos en cada una de ellas.

En primer lugar, hay que analizar la concepción pictórica en **Anaparastassi** ("La reconstrucción", 1970), que nos permitirá definir la lógica de nuestros razonamientos. Ya el hecho de que el filme esté rodado en blanco y negro nos indica que no podemos hablar del empleo material de un color determinado, sino de algo muy distinto. Al no existir, por tanto, un predominio cromático (a menos que queramos considerar como tal la presencia del blanco y del negro con todos sus matices, consideración, sin embargo, banal puesto que la película es en blanco y negro), hay que buscar la concepción pictórica más allá de cualquier materialidad cromática y poner de manifiesto la potencia de la calidad y de la distribución de la luz en las formas. *"La concepción pictórica en **Anaparastassi**"* -declara Angelopoulos- *"se basa en la necesidad de descubrir, revelar la desnudez del paisaje, la dureza de la piedra que tiende a atribuir análoga dureza al carácter y al aspecto de las gentes que viven en él. Quería que la acción de mis personajes apareciera como consecuencia natural de su forma de vida y quería que la naturaleza misma sugiriera el aspecto, el gesto y la expresión del héroe"* (7). Con esta declaración de Angelopoulos constatamos que las opciones pictóricas en este filme son el resultado de una reflexión profunda sobre el paisaje y la naturaleza del trozo de tierra llamado Epiro, del cual el director descubre el color de la luz "perfecta", plasmada en los contrastes del claro-oscuro que le impone, de alguna manera, la opción formal de trabajar con el blanco y negro. Esta luz, que esculpe la forma, que no deja que la imagen adquiera tonalidades grises, destacando los perfiles y otorgando claridad a los elementos naturales, es transparente y equilibrada donde normalmente debería parecer opaca.

Angelopoulos descubre en estas montañas "la representación" del paisaje que desde siempre llevaba en sí mismo. Un paisaje de memorias y experiencias interiores

que constituyen el lugar privilegiado, de elección, de la experiencia de una vida.

De la misma forma, más o menos, se expresa también Ghiorgios Arvanitis ante el problema del aspecto pictórico en **Anaparastassi**: *"Cuando vi aquellas casas de piedra aferradas a las rocas, hundidas en la luz, entendí que aquella luz era la misma que la de mi infancia. Bastaba capturarla con mi cámara, así como la había captado mi ojo y encerrarla en la eternidad de la película, exactamente como había estado encerrada en la eternidad de mi vida"* (8). Este paisaje no necesitaba "ajustes". La necesidad de conservar esta memoria, esta naturaleza, es igual a la necesidad de respirar y sentir los elementos de la naturaleza: piedra, tierra, fuego, agua, aire. El aspecto del lugar transciende la simple coincidencia con aquel lugar exacto en aquel determinado momento. La aspiración iconográfica se mantiene idéntica y siempre surte los mismos efectos puesto que lleva la huella de una vida primitiva en un camino interminable. Lo único que puede cambiar es el espíritu con el cual se observa.

Y si en **Anaparastassi** la concepción pictórica es una sugestión que revela las peculiaridades de las sensaciones que se extraen de un trozo de tierra, de un paisaje rocoso estático como la forma dórica, en un segundo paso de aproximación a la elaboración del espacio pictórico encontramos **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972), donde la filosofía de la concepción pictórica difiere en puntos importantes de la de **Anaparastassi**. Basándose no sólo en conexiones culturales o sociales, sino también en referencias históricas, políticas y urbanístico-arquitectónicas, las soluciones pictóricas siguen un camino que lleva, sobre todo, a poner de manifiesto las características de una época y a representar el espíritu de un período muy concreto de la historia de Grecia. En primer lugar, puede detectarse la existencia de un eje expresivo que coincide con el color, tanto como calidad material como predominio cromático. El ocre como materia resulta evidente puesto que se utiliza como tal. El ocre colorea el filme, así como colorea la época, la de los años treinta en que se sitúa la película. Es el mismo ocre con el cual Tsarouchis pinta la memoria de los hechos que ocurrieron en aquellos años, y Angelopoulos, utilizando esta misma materia cromática, introduce un color dominante en su fotografía. Sin embargo, este color material concreto va más allá de la simple concepción de la presencia del color. Se convierte en un elemento de identificación de una época, de una cultura artística y también de un predominio de idea cromática filtrada a través de la memoria colectiva. Una explicación de esta afirmación impondría una serie de reflexiones. Pero de momento ubiquemos sólo el tema de la composición pictórica de la película teniendo en cuenta la obra de Giannis Tsarouchis. Si observamos con atención los cuadros de este pintor, que desarrollan la temática de un aspecto urbano de aquellos años, nos encontramos delante de un predominio del color ocre, que en Grecia siempre ha representado la única opción de color de los edificios institucionales, de las casas (véase Mitilene). Este color, vinculado al estilo arquitectónico neoclásico dominante de la época en las localidades más importantes del país, se convierte en una conexión con la memoria popular sugiriendo una atmósfera de paisaje desierto, deshabitado, evocando un paralelismo evidente con la situación política. Aquí el desierto es interior y la presencia física amplifica la inexistencia o la decadencia de sentimientos humanos. El paisaje vive en el color de una pintura, encerrado en el silencio de un cuadro, de una representación en cuyo interior se oculta un grito. A través del color se recuperan momentos de una época, momentos de un arte pictórico y de una atmósfera política.

"Mitilene" de Tsarouchis

Angelopoulos no cita a Tsarouchis, lo evoca de la misma forma en que Tsarouchis, a su vez, evocó aquella época de la corriente de la generación más desesperada de Grecia, conservando las características constantes del hoy y del entonces. Lo evoca manteniendo abierta la línea con la cultura y el pensamiento y con un trasvase ininterrumpido de experiencias, así como Tsarouchis evoca a los ilustradores *naïf*, a los creadores de figuras de Karaghiosis (9) (él también las pintó en un período de su vida), la hagiografía de Kontoglou (10), Theofilos, que a menudo aparece en los cuadros de Tsarouchis. En definitiva, todo lo que su pintura representa para la Grecia contemporánea. Tsarouchis ha asimilado las tendencias pictóricas de los artistas con cuyas obras él mismo creció como pintor, y Angelopoulos los recupera a todos a través de la mirada de Tsarouchis.

Esta recuperación de la experiencia asimilada con el paso del tiem-

Los Café-Neón de Tsarouchis y un plano de **O Thiassos**

po es una recuperación interdisciplinaria compleja que se remonta a la más antigua memoria figurativa en el neogriego. Desde la hagiografía bizantina hasta la decoración popular *naïf*, desde las grandes narraciones ilustradas como *Fillada tou Megalexandros* (11) hasta los creadores de las figuras de Karaghiosis, que son objetos pictóricos, desde Panagiotis Zografos, "el ilustrador de la historia", hasta Theofilos y Tsarouchis.

De esta forma, las piezas de los mosaicos bizantinos se van recogiendo gradualmente, configurando esta historia extraordinaria de la Grecia contemporánea, de la misma forma que en Angelopoulos se recogen los fragmentos de su Grecia, componiendo con los mismos el mosaico de "su" historia. Y de esta forma el cineasta abre una ventana hacia el establecimiento de una relación dialéctica ininterrumpida con esta cultura que le persigue como una obsesión en toda película que está a punto de realizar. La narración de lo no-dicho necesita en Angelopoulos un lenguaje visual expresado en términos figurativos, un lenguaje que se compone a partir del silencio de la memoria figurativa griega y de su recuperación.

Esta recuperación, en mi opinión, se convierte en una necesidad todavía más acuciante en **O Thiassos**. En esta película hay muchas sugestiones pictóricas, siempre bajo la forma de evocación y no de cita y, a menudo, la fotografía lleva el sello de la iconografía de Tsarouchis, con analogías tanto a nivel de composición como a nivel cromático, o respecto a las características urbanas de la época en la cual se sitúa la película. Hay muchas evocaciones de los *Café-Neón* de Tsarouchis. Sin embargo, una que recuerda de manera casi explícita una versión nocturna del *Café-Neón*, resulta particularmente interesante por la forma en que Angelopoulos utiliza los cafés populares. Es el momento en el cual los actores de la compañía ambulante se asoman cantando al escaparate para llamar a los habitantes del pueblo. Si las sugerencias de esta escena parecen fácilmente descifrables, más complejas son las de la escena en la cual Electra obliga al falangista a desnudarse en la oscuridad de la habitación del hotel. Aquí, la atmósfera creada remite a la atmósfera de toda la serie de pinturas de marineros desnudos, y estamos muy cerca de reconocer el espíritu más profundo del "Guardia olvidado" del pintor. La sugestión pictórica de la fotografía es muy fuerte, aunque el enfoque de ambos artistas sea completamente distinto. Y si pensamos en el documental **Atenas, retorno a la Acrópolis** logramos entender mejor lo que ha significado esta pintura para Angelopoulos. En **Atenas**, junto con la simple evocación del cuadro de Tsarouchis "El ángel", asistimos a una animación de la figura que, en carne y hueso, camina por las calles de la ciudad observando, con un poco de nostalgia, el aspecto urbano decadente. Una decadencia que Tsarouchis había pintado con "colores brillantes", una decadencia que Angelopoulos ha recorrido desesperadamente intentando superarla.

Las soluciones pictóricas en **O Thiassos** no acaban aquí. Podríamos escribir mucho más sobre ellas. Sin embargo, podríamos mencionar otro parámetro más de tratamiento pictórico, derivado esta vez de la mencionada pintura *naïf*. Una "errante" representación del paisaje pastoral del fondo escénico virtual de la historia de Grecia, vista a través de la escena en la cual se representa el drama de *Golfo, la pastora*. La memoria figurativa *naïf* no puede faltar aquí: Angelopoulos, en esta escena, hace viajar los sueños de una nación crecida entre la música del clarinete y el sonido de los cencerros para el ganado.

Una tercera aproximación a la fotografía de Angelopoulos en la óptica pictórica consistiría en reducir el cuadro a un *frame-stop*. Siguiendo este camino alcanza-

mos dos posibles resultados: uno que consiste en detener expresamente la imagen para seguidamente analizarla en términos de composición ideológica, y otro que otorga al cuadro la condición de "plano-cuadro". Un magnífico cuadro de esta clase, casi único en su complejidad, en Angelopoulos, es el del momento en que Alejandro es retratado delante del lienzo que quisiera representar o, mejor, aludir a la serie de imágenes de San Jorge que mata al dragón. Alejandro sustituye la figura del santo en el lienzo, identificando así la viva (pero estática, inmóvil) figura del bandido Alejandro con la figura del santo, mientras que el dragón es el simple producto de una actuación pictórica. Nos encontramos así ante un "efecto pintura" con referencias a la iconografía de los iconos bizantinos, iconos que siempre han provocado un gran respeto, sobre todo entre las clases populares, en Grecia. Este efecto se debe esencialmente a las tomas frontales, a la falta de perspectiva, con una definición espacial del fondo de la imagen casi inexistente, haciendo del plano un algo a medio camino entre pintura no figurativa y *tableau-vivant*. Además, las referencias pictóricas evocadas por el conjunto de la composición llegan desde distintos puntos de la cultura popular y religiosa griega. La fusión del mito con la divinidad de la hagiografía bizantina, en la cual a menudo (como en el caso de San Jorge) adquiere dotes de santo, es un ejemplo significativo de la necesidad expresiva del artista o del simple hombre artesano que plasma su inspiración tanto en el mito como en la divinidad. Una operación que ha dado mucha importancia a la formación de la cultura neo-griega y que se debe especialmente a las artes figurativas. Sin duda, Angelopoulos pensaba en esto cuando llevaba a cabo la realización de una película como **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980), filme que como sugestión pictórica concentra las tendencias de expresión más diversas entre ellas, pero que se sitúan todas en el mismo eje de simplicidad de la mirada de la inocencia de la visión del mundo.

"Theofilos vestido de Alejandro". Cuadro de Tsarouchis

En el cuadro que acabamos de mencionar hay dos elementos más muy importantes: la iconografía conocida y divulgada por el territorio griego a través de las representaciones del teatro de sombras griego, el denominado *Karaghiosis*, que durante siglos alimenta la fantasía de los artistas populares y de los pintores *naïf*, y una alusión indirecta a la composición "trece", que hace referencia a la vida de Cristo. Los doce bandidos escogidos seguidores de Alejandro aguantan el lienzo formando una extraordinaria composición que tiende a salir de los lados de la imagen, ir más allá del cuadro mismo y extenderse en la esfera del mundo cristiano fundido con el paganismo. Todas estas referencias, incluida la forma en que toman cuerpo, constituyen una "escandalosa" concentración de elementos heterogéneos con una tendencia evidente hacia la degradación del carácter sagrado de las figuras mismas, con la subida de Alejandro en lugar del santo, lo que podría, junto con otros elementos del filme, como los momentos que recuerdan la iconografía bíblica, estudiarse aparte.

La composición no es una cita, tampoco es una referencia indirecta a una obra pictórica. Es algo más interesante: compone y organiza en la representación elementos no evidentes sacados de lo que persigue y no de lo que es. El dragón no es el dragón de los hagiógrafos bizantinos, tampoco es la "serpiente maldita" de *Fillada tou Megalexandros*, que da su nombre a una pieza del teatro de sombras. Es algo intermedio, una síntesis de distintos elementos culturales y su traducción en imagen cotidiana y, si queremos, es exactamente el sentido empático que se transmite a través de los siglos. Una composición que sintetiza y no analiza. Es, dicho de otra forma, una marca de formulación de un camino mental y espiritual, una huella cuya dimensión formal no impide la posibilidad de desarrollo de una reacción dialéctica con el resto del texto. Asimismo, una marca de formulación constituye el "efecto de sentido" producido por la escena que recuerda la "Última Cena", en la cual Alejandro, con sus bandidos, se sienta al centro de la mesa rodeado por sus hombres mientras se oye la música de

una canción que anima a todos a comer en compañía. Aquí la imagen estática, lejos de igualarse con el *tableau-vivant*, mantiene su dimensión realista sin estilizarse. Una composición a medio camino entre el *tableau-vivant* y la dimensión realista de la escena puede evocar una imagen arquetípica. Angelopoulos, en su búsqueda del principio de los elementos del arte, llega a la interpretación de la raíz, toca el arquetipo filogenético, la imagen primordial. Éste es su mundo, construido de memoria emotiva, de materia espiritual, definido por la experiencia emotiva, empática en su concepción del camino evolutivo de la experiencia humana en el arte. Por tanto, la búsqueda de la revelación del espíritu a través de la imagen constituye una constante para el autor. Una serie de elementos etnográficos, interculturales, se convierten en revelación de la ética y de la costumbre de una conciencia que funciona en bloques de memoria colectiva.

En conclusión, me gustaría destacar que una obra de arte nos puede "sacudir" cada vez que plantea a nuestra sensibilidad una serie de referencias cargadas también de interrogantes. Interrogantes a los que puede dar respuesta "acusando" de forma explícita o implícita la cultura en la que vive el artista como verdadero "testigo" de su época.

O Megalexandros

NOTAS

1. Para el concepto de "picto-film" véase Jost, F.: "Pitto-film", en *Cinema & Cinema*. 1987.

2. Grasse, P.P.: *Toi ce petit Dieu. Essai sur l'Histoire Naturelle de l'Homme.* Edition Albin Michel. París, 1971. Página 85.

3. Theofilos Chatzimichail, su verdadero nombre, nació en Mitilene-Lesbos y es uno de los más destacados pintores *naïfs* del siglo XIX. Su obra ejerció una gran influencia en G. Tsarouchis, que adoptó la sencillez y la luz de las formas. Theofilos trabajó durante mucho tiempo en Lesbos y más tarde viajó a Pilion, donde se ganó la vida pintando casas y cafés de pequeños pueblos, vestido a menudo con el traje tradicional y a veces incluso disfrazado de Alejandro Magno, costumbre que inspira a Tsarouchis para retratarlo vestido de Alejandro.

4. Giannis Tsarouchis, nacido en 1910, es uno de los pintores más importantes de la Grecia contemporánea. Murió dejando una obra significativa pictórica, escenográfica y también literaria, traduciendo muchas tragedias del griego antiguo.

5. Panagiotis Zografos fue el ilustrador de las memorias del general Makrigiannis. El general le convocó en 1836 y bajo su dirección pintó los momentos más destacados de la revolución. Las ilustraciones *naïf* de este pintor "artesano" no respetan las reglas de la perspectiva, poniendo en primer plano las figuras y los hechos más importantes según la descripción del general. Véase a este respecto Petris, Giorgos: *Panagiotis Zografos*. Editorial Gnossi. Atenas, 1987.

6. Para el concepto de "efecto de sentido" véase Greimas, A. J.: *Dizionario razionato della filosofia del linguaggio.* La Casa Usher. Bolonia, 1986.

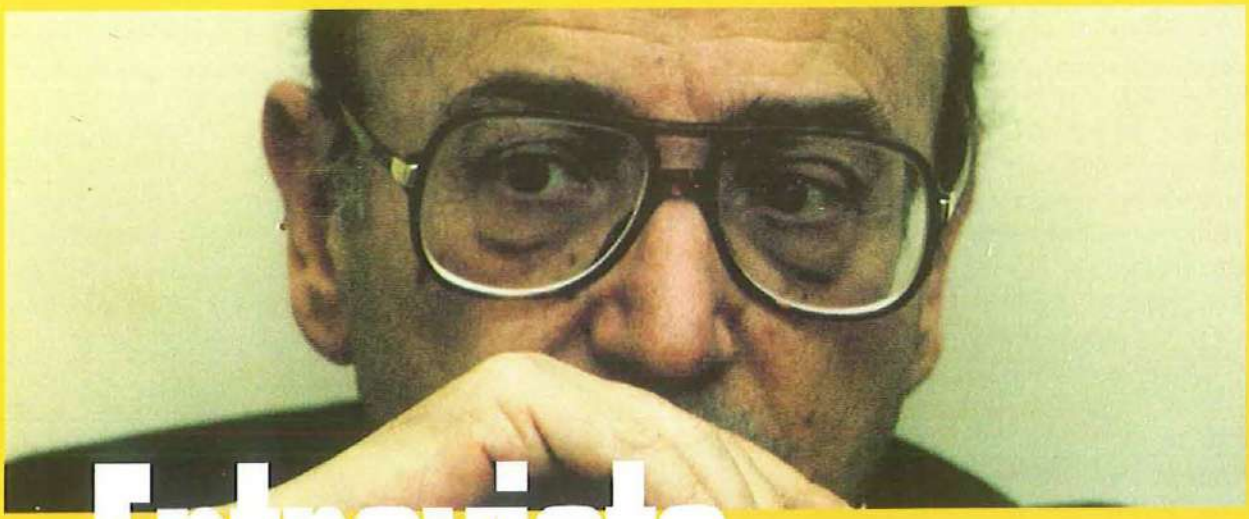
7. La presente declaración de Angelopoulos forma parte de una entrevista que el director me concedió en 1989.

8. Ghiorgios Arvanitis hizo esta declaración en una entrevista que me concedió el 15 de febrero de 1997.

9. Karaghiosis es el personaje principal del Teatro de Sombras, que da su nombre a este género teatral.

10. Fotis Kontoglou fue maestro de Tsarouchis y nos ha legado una obra muy rica, especialmente sobre hagiografía bizantina.

11. La gran narración oral que durante siglos se ha divulgado en el territorio griego, la *Fillada tou Megalaxandros*, ofrece el argumento para la composición de una pieza de teatro de sombras "Karaghiosis" titulada *Alejandro el Grande y la serpiente maldita,* en la cual se funden los elementos míticos paganos y los cristianos, y en la cual Alejandro, como héroe popular, se convierte en santo protector y vengador de los pobres en lugar de San Jorge.



Entrevista

Pere Alberó

Estamos a 5 de febrero de 1997; nos encontramos en la ciudad griega de Tesalónica, donde dentro de cinco días Theo Angelopoulos va a iniciar el rodaje de su nueva película: "La eternidad y un día".

Antes de empezar, me gustaría avanzar la importancia que en esta entrevista tienen los datos biográficos, ya que todas las obras de Angelopoulos están íntimamente relacionadas tanto con su propia vida y estado emocional, como con los acontecimientos histórico-sociales que se desarrollan. Entre ambos se establece un profundo diálogo cuyo resultado queda fijado en la película.

Theo Angelopoulos: Sí, ciertamente, cada película tiene su propia historia, su nacimiento está ligado al tiempo en que se realizó, aunque no creo que por ello sean películas dependientes de los acontecimientos del momento, ni siquiera mis películas más históricas. Recuerdo haber leído en una ocasión que le preguntaron a Fellini: ¿Cómo nacen sus películas? ¿De dónde surgen?. Y él contestó sin más: *"No lo sé, pero lo cierto es que llegan"*. En muchos cineastas es fácil descubrir de dónde proceden los filmes: una adaptación de un libro, la noticia de un periódico, un acontecimiento puntual, y seguramente es así siempre, pero yo creo que es algo más complejo. Hay una parte del filme, seguramente la más argumental, que nace así, pero sobre esto se establece una especie de diálogo, un cuestionamiento a partir de algo que está en el interior de uno mismo, algo que en algún momento debió introducirse y reposa en el interior de la consciencia. Por ejemplo, en la película que estoy preparando, "La eternidad y un día", en un momento del desarrollo del guión me pregunté: ¿Por qué?, ¿por qué esta historia? Y yo creo que el origen de esta pregunta está en la muerte de Gian Maria Volonté. Éste pudo ser el desencadenante a partir del cual se me provocaron una serie de interrogantes que me han conducido a la elaboración de esta película. No es que gire en torno a Volonté, no, pero sin lugar a dudas el *shock* de su muerte ha sido lo que me ha puesto delante del problema mismo de la muerte. Ésta puede ser la situación reconocible, directa, pero hay mucho más, algo que depende en gran medida del momento en que tú te encuentras para recibir ciertas impresiones. Pueden sucederte muchas cosas que simplemente las captas y las almacenas, o las olvidas, sin más; pero en otro momento idénticas situaciones te provocan una reacción. Eso sucede cuando los acontecimientos coinciden con tu propia interrogación.

Nosferatu: La justa coincidencia entre el camino interior con el curso exterior de los acontecimientos.

Theo Angelopoulos: Exacto, un instante, un momento de sintonía donde tú estás particularmente abierto para recibir estos acontecimientos, o recuperar otros que reposan en tu interior y en un momento dado, al ponerte a escribir, despiertan y salen a la superficie.

Nosferatu: En ese momento parece que la historia toma su propia independencia y va trazando su continuidad, incluso contradiciendo tus planes previos. Son momentos, también, sumamente delicados, donde pareces estar a merced de fuerzas que no puedes dominar.

Theo Angelopoulos: Son momentos de confesión. Si haces un cine de género, o un cine histórico, cuentas con unos elementos dados a los que te puedes agarrar. Tú puedes dar una lectura diferente o explicarlos de manera novedosa, pero siempre tienes una base. En mis últimas películas, y en esta última muy especialmente, su escritura no reposa sobre ningún dato, sobre ningún acontecimiento exterior sobre el que se pueda construir. En "La eternidad y un día" se explica el encuentro entre un hombre de sesenta y cinco años con un niño que limpia los cristales de los coches en los semáforos. ¿De dónde surge esta historia?... La verdad, no lo sé. En ocasiones, las elecciones obedecen a una lógica. Seguro que alguien podrá pensar que yo me he propuesto realizar una trilogía que se cerraría con esta película. Una trilogía sobre la frontera, sobre el exilio o no sé, sobre la inmigración. Pero yo no funciono así, en absoluto. Yo empecé a escribir la historia de un hombre, de un poeta que pasa el último día de su vida; después, la historia del niño apareció de repente y cobró una gran importancia. En un principio estaba la historia de un poeta que había perdido la capacidad para encontrar el valor de las palabras. Estaba el problema de la lengua, que, como ha apuntado cierta filosofía de nuestro siglo, es nuestro único verdadero problema. Pero al tratar de explicar la historia me parecía algo exterior, literal, hasta que introduje la figura del niño en el descubrimiento de las palabras, unas palabras que pasan del niño al adulto. Entonces sentí que aquello sí que podía ser una verdadera comunicación, un nuevo nacimiento. Unas palabras que el hombre no conocía y el niño le entregaba. Éste era el mejor regalo que podía recibir. Él, que siempre había intentado encontrar las palabras justas, recibe éstas como el mejor tesoro para poder completar un poema inacabado.

Nosferatu: Bueno, pero ahora, si me lo permite, después de esta introducción general, me gustaría empezar por el principio, no el de la gestación de una obra, sino el de su propia vida.

Theo Angelopoulos: De acuerdo.

Nosferatu: Usted nació en Ate-

nas en 1935; sus padres provenían de otros lugares de Grecia. ¿Es así?

Theo Angelopoulos: Efectivamente. Mi padre era del Peloponeso y mi madre de Creta. Como puedes ver todos del sur. Y yo soy tambien un hombre del sur, pero que busca constantemente el norte, sin saber por qué. Como hombre del sur estoy habituado al sol y al mar, y en mis películas lo que busco es la lluvia, la nieve y la niebla.

Nosferatu: ¿A qué se dedicaban sus padres?

Theo Angelopoulos: Mi padre era comerciante, tenía una tienda de alimentación, y mi madre llevaba la casa. Vivíamos en un barrio medio que no era ni popular ni burgués: de pequeña burguesía. Era una época en la que Atenas aún era una ciudad viable, con árboles, una ciudad muy bella, donde se podía jugar en la calle. De hecho todo pasaba en la calle, era como un teatro; bueno, supongo que como debía pasar en cualquier ciudad mediterránea.

Como hombre del sur estoy habituado al sol y al mar, y en mis películas lo que busco es la lluvia, la nieve y la niebla.

Nosferatu: Usted hizo un documental para la televisión sobre Atenas. Yo creo que es una de sus obras más emotivas. Debo confesarle que en algún momento me hizo saltar algunas lágrimas. Son unas imágenes que proyectan un sentimiento de pérdida y destrucción de Atenas terrible. Donde tan sólo parecen salvarse algunos recuerdos que dan testimonio de un tiempo muy diferente al actual. ¿Cuáles son sus recuerdos de aquella Atenas de la infancia?

Theo Angelopoulos: Mira, los primeros recuerdos que tengo de Atenas son los sonidos de las sirenas de la guerra; la guerra contra los italianos en 1940. Todos mis primeros recuerdos están relacionados con la declaración de guerra. No tanto con la presencia de soldados, sino con la excitación de la gente, las ventanas que se cerraban, gente que corría por la calle. Son recuerdos muy vagos, pero creo que configuran la imagen de una época. Uno de los recuerdos más marcados de ese período fue un año más tarde, en 1941, cuando los alemanes entraron en Atenas. Lo puedes conocer porque es el inicio de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984).

Nosferatu: ¿El niño que golpea al soldado alemán?

Theo Angelopoulos: Sí, aquello es un recuerdo personal y real. Como puedes comprender, yo no sabía en realidad lo que hacía, era como un juego. Pero sí, el soldado me persiguió, yo conseguí meterme en una casa que encontré abierta y me escondí en un lavadero. Allí pasé un buen rato. Pero bueno, fue un acto inconsciente, como si fuera un juego.

Nosferatu: ¿Y en qué momento toma consciencia de que aquello no era un juego, sino algo extremadamente peligroso?

Theo Angelopoulos: Algo más tarde, cuando empecé a ver muertos, muertos que eran transportados en carros. El invierno del 42 fue realmente espantoso; la gente se moría de hambre en Atenas. Recuerdo que en aquella época apenas salía de casa y sobrevivíamos con pequeñas cosas que se encontraban. Contrariamente, sí que tengo algún bello recuerdo de esa época. Es curioso porque es chocante. Eran lo que llamábamos *partys* de la ocupación. Una reunión de toda la familia -la gran familia-, que se reunía en una casa y cantábamos, en voz baja, y bailábamos mientras se comían cosas verdaderamente increíbles, que es mejor no explicar. Es curioso, porque este tipo de *partys* se hacían en muchas casas de Atenas, como una reacción, como un canto a la vida mientras la muerte circulaba por la calle. Es por eso que de estos años recuerdo más la atmósfera de la casa que la de la calle. Luego recuerdo ya perfectamente el principio de la guerra civil, el primer estallido, es decir, el "Diciembre rojo" del 44. Nuestra casa estaba en medio de una línea de combate entre los comunistas y los otros, los nacionalistas con los ingleses. Durante el día no paraban los tiros y después, por la noche, se hacía la calma, y con altavoces de cartón o de lo que fuera empezaban a cantar canciones conocidas a las que cambiaban las letras y se las lanzaban los unos contra los otros. Esto lo recogí, también, en **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975), en la escena del baile del año nuevo del 46, donde los dos grupos políticos se enfrentan mediante las canciones a las que han cambiado la letra.

Nosferatu: Realmente es terrible, acabar la guerra mundial y empezar a continuación una guerra civil.

Theo Angelopoulos: Terrible. Yo creo que esto ha destruído el país. Estoy convencido de que Grecia hubiera sido muy diferente de no haber existido la guerra civil. La guerra civil ha dejado restos que se han arrastrado durante muchos años. Incluso se puede decir que algunos están vivos todavía. De la guerra civil sí que tengo una experiencia muy próxima y muy viva, y muy atroz, por supuesto. Mi familia estaba dividida en dos: los comunistas y los otros. Mi padre -que era liberal- fue arrestado por un primo mío

que era comunista, y condenado a muerte. La imagen que nunca olvidaré es la de mi madre tomándome de la mano para ir a buscar el cadáver de mi padre, en medio de centenares de muertos que acababan de ser ejecutados. Finalmente, no fue ejecutado y sobrevivió. Su vuelta a casa es algo que -con diferentes variaciones- está descrito en algunas de mis películas.

Nosferatu: ¿Cómo fue su educación?

Theo Angelopoulos: Pues bastante complicada, porque claro, no se podía ir a la escuela cada día, íbamos de vez en cuando. Como si fuera una escuela libre, uno iba cuando podía pasar, porque el peligro era grande. Así durante años. Recuerdo que una mañana al llegar a la escuela había explotado una bomba; seguramente se desvió de su camino. Le cogió de lleno a un profesor nuestro de música que se llamaba Homero; y quedó destrozado. Encontramos sus restos troceados colgando de un árbol como si fueran sus frutos. Fue un espectáculo increíble. Realmente los años de escuela fueron un desastre: de hecho, hasta que la guerra civil no se retiró a las montañas -esto es cuando debía tener unos once años- no recuerdo haber ido de manera regular a la escuela.

Nosferatu: En su época de formación el papel de la Iglesia ortodoxa debía ser muy acusado.

Theo Angelopoulos: Sí, efectivamente.

Nosferatu: Siempre me ha sorprendido que en su obra -exceptuando ligeramente **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980) y tal vez la ceremonia de la boda en **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991)- no exista, para nada, la presencia de ningún elemento religioso.

Theo Angelopoulos: Sí, es verdad... Me costaría darte una explicación, pero... Lo cierto es que después de la guerra, en el colegio, nos llevaban constantemente a la iglesia. Yo aquello lo vivía con una cierta distancia, pero entonces creía en Dios, de una manera muy fuerte, muy intensa, como tal vez sólo lo pueda hacer un niño. Después, cuando debía tener diecisiete años, una mañana me desperté y Dios desapareció de mi vida, ya no creía más.

Noferatu: Así, tan sencillo, sin traumas, ni...

Cuando debía tener diecisiete años, una mañana me desperté y Dios desapareció de mi vida. (...) Fue un trauma considerable que (...) fue reemplazado (...) por la crencia en el socialismo.

Theo Angelopoulos: No, no, claro que fue duro; aquello me dejó un vacío importante. Dios era una referencia, si quieres como una ayuda mágica. No, aquello fue un trauma considerable que seguramente con el tiempo fue reemplazado, de alguna manera, por la creencia en el socialismo, por la idea socialista.

Nosferatu: ¿En qué momento conoció las ideas socialistas?

Theo Angelopoulos: En París, esencialmente en París, cuando me trasladé el año 1961.

Nosferatu: Y su interés por el cine, ¿en qué momento empieza?

Theo Angelopoulos: Mi historia con el cine es larga. La primera vez que recuerdo haber ido al cine fue después de la guerra civil; bueno, después del "Diciembre rojo", o sea el año 1945. Era un cine cercano a nuestra casa. Yo no tenía dinero y en casa no veían con muy buenos ojos según qué tipo de películas. Así que con un grupo de chicos de mi edad, aunque yo debía de ser de los más pequeños, nos metimos entre la riada de gente que entraba en el cine y nos colamos. Yo iba bastante asustado, pero me ayudaron mucho los compañeros que tenían más experiencia que yo. Así es como pude ver mi primera película: **Angels With Dirty Faces** (1938), de Michael Curtiz, con James Cagney y Humphrey Bogart. De esa película hay una escena que se me quedó grabada: cuando James Cagney -que era un gángster- es conducido a la silla eléctrica y se ve su sombra, enorme, proyectada sobre la pared, y empieza a gritar: "No quiero morir". ¡Ese grito!, ese grito fue algo horrible... Después he vuelto a ver la película, pero lo que ha permanecido es ese grito de cuando era niño. Las películas que más me gustaban eran las de cine negro americano de la década de los cuarenta y el musical; adoraba la comedia musical, bueno, y los grandes *westerns*, pero el *western* creo que nos gustaba a todos. Más adelante llegaron las películas de Elia Kazan, Marlon Brando y, por supuesto, James Dean. Creo que hay en mi cine, aunque sea de una manera bastante particular, una influencia importante del cine policial y del musical. En mis películas hay siempre, aunque sea de una manera muy puntual, un componente de género musical. En películas como **O Thiassos** o **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977) esto es muy evidente. Sabes, adoro a la gente bailando.

Nosferatu: ¿Qué papel tuvo la literatura en esos años de formación?

Theo Angelopoulos: En la adolescencia leía muchísimo, tal vez de manera desordenada, pero los libros que caían en mis manos, los devoraba. Enseguida empecé a tomar clases de francés y entonces me decanté especialmente por las novelas francesas. Alrededor de los quince años también empecé a escribir poesía, que fui publicando en diferentes revistas del momento. La verdad es que escribía bastante poesía, hasta que empecé a introducirme en el cine. Después he escrito alguna cosa de vez en cuando... Bueno, en mis películas, de hecho, hay algunos poemas.

Nosferatu: Hombre, yo recuerdo especialmente el poema con el que acaba **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995).

Theo Angelopoulos: Sí, pero no únicamente ése. En **To Météoro vima tou pélargou** también hay otro que recita Mastroianni. En esa época leí tambien *Don Quijote*; si no recuerdo mal, tardé bastante en acabarlo. Sobre los diecisiete, el autor que más me atraía era Dostoievski, hasta que descubrí a Camus, y especialmente *El extranjero*, que se convirtió durante un par de años en mi libro de cabecera; era poco antes de entrar en la universidad. Cuando entré en la universidad, el cine lo pasó a dominar todo. Desde la mañana a la noche, podía ver tres, cuatro películas diarias.

Nosferatu: Pues no iría mucho por la universidad.

Theo Angelopoulos: La verdad es que no, no creo haber sido un modelo de estudiante.

Nosferatu: ¿Cómo se le ocurrió matricularse en la Facultad de Derecho?

Theo Angelopoulos: La verdad es que no tenía demasiado claro lo que quería hacer. Me apunté a Derecho sin convicción; en realidad quería hacer otras cosas, pero tampoco sabía el qué. Pero, en definitiva, me pasaba más tiempo en el cine que en la Facultad.

Nosferatu: ¿No recibía presiones de su familia?

Theo Angelopoulos: Sí, pero yo veía que el Derecho no me interesaba, y al poco tiempo decidí que me iba a dedicar al cine. El problema es que mi padre se había puesto enfermo: mi madre tuvo que hacerse cargo de la tienda y la situación familiar era un poco delicada, de manera que no podía marcharme a París, como era mi intención. Así que seguí algún tiempo en la Facultad de Derecho hasta que me llamaron para hacer el servicio militar. Estuve dos años de soldado.

O Thiassos

Nosferatu: ¿Dónde?

Theo Angelopoulos: En una pequeña unidad militar donde estaba constantemente de viaje, como los comediantes. Teníamos que realizar unos tests para seleccionar personal y enviarlo a una u otra unidad. En esos años viajé mucho por toda Grecia, salvo por el norte. En realidad fue mi primer contacto, mi descubrimiento de Grecia, especialmente del interior... La tristeza del invierno, las muchachas de provincias que siempre esperaban, los sueños de los soldados y el trabajo durísimo de los campesinos que debían sobreponerse a la destrucción de la guerra civil. En aquellos años todavía se veían muchos pueblos destruidos. Creo que fue una visión muy directa de Grecia; de hecho, la idea de **O Thiassos** arranca de la experiencia de estos meses. Después, para acabar, me pasé tres meses en la prisión militar por haber insultado a un oficial. De hecho fue él quien empezó, pero creo que después yo fui demasiado lejos. Así que pasé por un tribunal militar y me condenaron a tres meses de prisión que tuve que cumplir justo al acabar el servicio militar. Pero no te creas que consistía en estar encerrado, no, se tenía que trabajar.

Nosferatu: Entonces eran trabajos forzados.

Theo Angelopoulos: Casi, casi. Afortunadamente acabó pronto, y en mi casa las cosas iban un poco mejor. Mi padre se había recuperado, así que, finalmente, podía plantearme el viaje a París.

Nosferatu: Todo esto sucedía en el año 1961.

Theo Angelopoulos: Justo. Para hacer la despedida organicé una fiesta con todos mis amigos. Yo

Theo Angelopoulos en el rodaje de **To Météoro vima tou pélargou**

no tenía dinero, así que les dije a los que venían que aportaran una pequeña cantidad para el viaje; con eso compré el billete y me fui a París sin saber a dónde iría, ni de qué viviría. Llegaba únicamente con mis lecturas de literatura francesa, creyendo que llegar a París era como llegar a la corte de los milagros. Constaté, muy pronto, que no era así. De todas maneras tampoco me fue tan mal. En el tren, antes de llegar, conocí a una persona que me permitió estar unos días en su casa mientras encontraba algún trabajo y un sitio donde dormir. Al principio pasé por muchos lugares, incluso llegué a dormir en una casa abandonada a las afueras de París. Después, poco a poco, las cosas se fueron arreglando.

Nosferatu: Supongo que llegó a hacer todo tipo de trabajos.

Theo Angelopoulos: Por supuesto. El primero que encontré fue en una tienda de alfombras. Me encargaba de desplegarlas para que los clientes las vieran; sólo recuerdo que eran enormes y terriblemente pesadas. Después encontré un trabajo en el aeropuerto de Orly, en el subsuelo; me pasaba el día limpiando el suelo. Después siguieron muchos otros: restaurantes, la recepción de un hotel...

Nosferatu: Y paralelamente empezó sus estudios en la Sorbona.

Theo Angelopoulos: Primero en la Alianza Francesa para mejorar mi francés, y después ya en la Sorbona, en la Facultad de Letras. Seguí las clases durante un año, y cuando encontraba la ocasión asistía también a otros cursos. Al mismo tiempo lo compaginaba con el Instituto de Filmología, que era esencialmente teórico; allí estaban Sadoul, Mitry, gente que después reencontraría en el IDHEC. Además en aquellos años a París llegaba cine de todas partes del mundo: el *Cinema Novo*, el cine de los países del Este, Wajda y, por supuesto, Bergman, Buñuel, Antonioni y la *Nouvelle Vague*. Realmente era un período extraordinario. Con Antonioni hubo una época que no pasaba un día sin ver -aunque sólo fuera un fragmento- alguna de sus películas. Era como tomar una droga de la que cada día necesitas como mínimo una dosis, pero no era el único.

Nosferatu: ¿Es en ese momento cuando descubre ese otro cine distinto al americano?

Theo Angelopoulos: No, mi primer encuentro importante con el cine europeo del momento fue algo anterior, cuando todavía estaba en Atenas. Fue con Godard y su **Al final de la escapada** (*A Bout de souffle*, 1959).

Nosferatu: Después se produce su entrada en el IDHEC.

Theo Angelopoulos: Sí, estuve un año aproximadamente. Después fui expulsado por diferentes problemas con los profesores.

Nosferatu: No únicamente, como se dice en muchas reseñas biográficas, por querer realizar una panorámica de 360 grados.

Theo Angelopoulos: Eso fue la gota que colmó el vaso. Los problemas eran bastante más complejos y la relación no funcionaba para nada. De todas maneras, la impresión fundamental que me llevé de mi paso por el IDHEC es que la importancia de una escuela de cine no radica en lo que te puedan enseñar los profesores, sino esencialmente en que durante todo el día vives con el cine: hablas de cine, imaginas cine, estás constantemente preparando proyectos. Eso es lo más importante de las escuelas de cine. En ese período trabajé además en la *Cinemathèque*, cortando las entradas, así que tuve ocasión de ver muchísimo cine, de todos los lugares y de todas las épocas.

Nosferatu: ¿Qué hizo después de abandonar el IDHEC?

Theo Angelopoulos: Empecé a rodar mi primera película, "Negro y blanco", que tuve que abandonar en el laboratorio por falta de dinero, y poco a poco me introduje en algún rodaje e incluso llegué a interpretar pequeños pape-

les en películas comerciales. Me acuerdo de una que se llamaba **París secreto**, una película terrible, donde yo hacía el papel de un italiano que explotaba a una mujer... Bueno, algo increíble.

Nosferatu: Pero en ese momento regresa a Grecia, en el 64, y se instala definitivamente ahí. ¿Cómo fue eso?

Theo Angelopoulos: (sonrisa) Tenía una cita con una vienesa para casarnos aquí, en Grecia.

Nosferatu: ¿Una cita para casarse?

Theo Angelopoulos: Sí, sí, con una austríaca que había conocido en un tren. Bueno, ahora no te voy a explicar mis historias.

Nosferatu: Me deja muy sorprendido: la verdad es que tenía una imagen de usted como más ponderada y racional.

Theo Angelopoulos: En aquel tiempo era bastante aventurero... Así que nos dimos una cita para casarnos en Atenas. Yo volví de París, pasé unos días en Atenas y después me fui a una isla para esperar el momento señalado, pero lo olvidé totalmente y no regresé a Atenas hasta más tarde. Después supe por un amigo común que ella tampoco se había presentado, así que el matrimonio nunca se celebró.

Nosferatu: Y usted se quedó en Atenas.

Theo Angelopoulos: Por pura casualidad. Era el año 64 y estaba en el gobierno Papandreu, el padre de Andreas. Era una época con muchas manifestaciones en la calle, y en una de ellas me detuvo la policía y me metió en un calabozo. Por casualidad coincidí con un amigo -que después sería también director de cine, y que entonces trabajaba en un periódico de izquierdas-; él me propuso hacer las críticas cinematográficas para el diario. Y no me explico cómo, pero acepté. Creo que estaba tan sorprendido por todo lo que había reencontrado en Grecia que no me pude negar. Y esta aceptación fue decisiva para mi vida, porque por ella me quedé en Grecia.

Nosferatu: ¿Porque usted tenía la intención de volver a París para establecerse, no quería trabajar en el cine griego?

Theo Angelopoulos: No, no, en absoluto. Yo había venido únicamente a casarme, y después quería volver a París. Mi intención era hacer cine en París; allí había empezado y conocía un poco el terreno. La propuesta del diario fue lo que me hizo cambiar de planes.

Nosferatu: Se puede decir que con su regreso a Atenas cierra una etapa y, si me lo permite, el período de juventud, para entrar en un mundo adulto. ¿Qué se lleva de esos años en París?

Theo Angelopoulos: Me llevo el descubrimiento de todo. En París creo que pasé -tal vez porque me sentía libre, tal vez porque no existía ni pasado ni futuro, sólo presente; tal vez porque todas las vías estaban abiertas, porque todas las elecciones eran posibles; seguramente porque era joven, porque el cine tenía para mí, como espectador, algo de mítico- los años más importantes de mi vida, los que han hecho de mí lo que soy ahora. Tomé consciencia de lo que quería hacer, y eso no significa únicamente la elección de una forma de expresión, es algo más importante. Desde ese momento, es imposible imaginar mi vida sin la presencia del cine, y eso quiere decir entender el cine no como una ocupación o como un trabajo, no, quiere decir entender el cine como una forma de vida.

Nosferatu: Creo que esta atmósfera se encuentra perfectamente reflejada en esa emotiva escena de **La mirada de Ulises** donde los dos amigos que se reencuentran en Belgrado recuerdan sus años parisinos. Pero volviendo al regreso a Atenas: ¿cómo se fue adaptando al cambio de ciudad y al nuevo trabajo?

Theo Angelopoulos: En un principio me dediqué plenamente a las críticas para el diario. No creas que me pagaban mucho; tenía poco más que para mis gastos, y eso que entonces vivía en casa con la familia. Grecia estaba entonces muy revuelta, constantemente estábamos en manifestaciones.

Nosferatu: ¿Pertenecía entonces al Partido Comunista?

Theo Angelopoulos: No, nunca he estado afiliado a ningún partido. Sí que estaba bastante próximo al comunismo. Bueno, en ese momento existían dos tendencias dentro del comunismo: la exterior, que estaba ligada a la URSS, y la interior, que era con la que más congeniaba.

Nosferatu: Y es en ese período anterior al golpe militar de los Coroneles cuando empieza a rodar sus primeras películas.

Theo Angelopoulos: Sí, el trabajo en el periódico lo mantuve hasta que lo clausuraron en 1967 por el golpe de los Coroneles. En ese momento ya había tenido la experiencia, aunque fuera frustrada, de mi primer largometraje, "Forminx Story", y estaba trabajando en el mediometraje **Ekpombi** ("La emisión", 1968).

Nosferatu: ¿Cómo fue la puesta en marcha de su primer proyecto de largometraje: "Forminx Story"?

Theo Angelopoulos: Yo había conocido al mánager de los Forminx, que era un grupo musical *pop*, un poco a la imagen de los Beatles. En ese momento tenían un gran éxito en Grecia, y había

un productor americano que quería introducirlos en Estados Unidos; y pensó en hacer una película que pudiera servir como presentación. Se asoció con un productor griego y me hicieron la propuesta de escribir el guión. Obviamente no me lo pensé dos veces. Había una pequeña trama policial, alguien que desaparecía, pero no se sabía ni por qué ni cómo. En realidad mi intención era hacer una comedia musical, algo así como **¡Qué noche la de aquel día!** (*A Hard Day's Night*, 1964), algo que en aquel momento estaba bastante alejado de la realidad griega. El primer día de rodaje, que fue también el primer rodaje profesional de mi vida, lo hicimos aquí en Tesalónica, en el palacio de los deportes, con ocho mil personas que bailaban y gritaban; luego rodamos también en la estación... Yo creo que es por este motivo que me gusta tanto rodar aquí. En esta estación rodé también uno de los planos que mas aprecio: está en **Paisaje en el niebla** (*Topio stin omichli*, 1988).

Nosferatu: Y también el del reencuentro con la madre del protagonista en **La mirada de Ulises**, aunque figure que sea Bucarest.

Theo Angelopoulos: También, es un plano muy emotivo. Bueno, pero continuando con "Forminx Story", cuando llevábamos poco más de dos semanas, el productor americano, por motivos que desconozco, se retiró de la producción, y quedó sólo el griego. Ya te he dicho que aquello estaba muy lejos de lo que se hacía en esos momentos en Grecia, de las comedias musicales habituales, así que pronto empezaron las discusiones con el productor. Él vio que lo que estaba rodando no tenía nada que ver con lo que pretendía. Así que contrató a otra persona para rehacer el guión y dar otro rumbo a la película.

Nosferatu: ¿O sea, que la película se acabó realizando?

Theo Angelopoulos: Sí, sí. No sé si existe como película, pero lo cierto es que se terminó. Yo nunca llegué a verla, ni tan siquiera creo que se haya mostrado en público, pero el rodaje lo acabó la persona que me sustituyó.

Nosferatu: Aquello debió de ser muy duro para usted: la primera película y ser despedido antes de acabarla.

Theo Angelopoulos: Imagínate, lo pasé muy mal; realmente fue un golpe muy duro. Yo estaba muy ilusionado con la película... pero, mira, el azar quiso que en el laboratorio donde trabajábamos unas personas vieran el material rodado, y les gustó. Por aquel entonces andaba relacionado con otros jóvenes que intentaban abrirse camino en la dirección, y nos hicieron la propuesta, a Voulgaris, a Katakousinos y a mí, de realizar una película con tres mediometrajes. Finalmente, aquello no cuajó del todo, y lo único que quedó del proyecto fue mi mediometraje **Ekpombi**.

(...) Es imposible imaginar mi vida sin la presencia del cine, y eso quiere decir entender el cine no como una ocupación o como un trabajo, no, quiere decir entender el cine como una forma de vida.

Nosferatu: Ekpombi gira en torno al papel de los medios de comunicación de masas en la sociedad de aquellos años sesenta.

Theo Angelopoulos: Sí, **Ekpombi** tenía como punto de partida un programa radiofónico donde se buscaba al hombre ideal, que después iba a tener el honor de pasar una jornada con una *star*. Este tipo de encuestas callejeras eran muy habituales en aquellos momentos en Grecia. Con **Ekpombi** trataba de mostrar los engaños y las falsedades que se ocultan detrás de la imagen de ensueño que proyectaban los *mass media*. El filme tuvo muy buena acogida en el Festival de Tesalónica, y gané un premio de la crítica. Allí mismo conocí a un maquinista que había recogido algo de dinero y quería dedicarse a la producción. Había producido un par de cortometrajes y me propuso la realización de un largo. Yo en aquel momento ya tenía escrito el guión de **O Thiassos**, pero claro, con el dinero que había no podía proponer una película de cuatro horas, con todos los problemas de producción que comportaba. Piensa que para alcanzar el presupuesto que necesitábamos el productor tuvo que trabajar en otra película comercial, y con su paga se pudo llegar a rodar. Así que, naturalmente, tuve que aparcar el proyecto y me puse a escribir el guión de **Anaparastassi** ("La reconstrucción, 1970), que estuvo listo en quince días.

Nosferatu: Anaparastassi, como sucederá en otras películas suyas, tiene su origen en un hecho verídico: el asesinato de un trabajador que regresa de Alemania a manos de la mujer y su amante, como Agamenón.

Theo Angelopoulos: Sí, efectivamente. El hecho que se relata sucedió de verdad en una aldea del Epiro. Incluso cuando empezamos a preparar la película fuimos a la aldea para hablar con la gente y ver si podíamos rodar allí, pero nadie quería recordar la historia. Era algo tabú para el pueblo. Así que empezamos a buscar por la región el lugar más adecuado. La llegada al pueblo donde finalmente rodaríamos fue igual al inicio del

filme. Nada más bajar del autobús tuve claro que aquél iba a ser el lugar de rodaje: había una atmósfera muy especial, de gran austeridad, todo dominado por el gris de las piedras y el cielo cubierto. Creo que en ese primer plano se encuentra ya la atmósfera habitual de todas mis películas. También es en **Anaparastassi** donde empiezo a trabajar con el que es el núcleo de mi equipo de trabajo -Arvanitis (el operador), Karapiperis (el director artístico), el otro Arvanitis (el ingeniero de sonido) y Grigori (el maquinista)-. Este pequeño equipo surge en este momento; luego se ha ido incrementando, pero ellos han sido siempre la base para la creación de todas mis películas.

Nosferatu: También en **Anaparastassi** se encuentra una forma de estructurar la narración que, con diferentes variaciones, se repetirá a lo largo de su filmografía: ya sea como investigación, encuesta o un proceso de búsqueda. En **Anaparastassi** parece poner de manifiesto que ante un hecho concreto no existe una lectura única, sino que todo depende de la perspectiva, un poco a la manera de **Rashomon** (*Rashomon*, 1950).

Theo Angelopoulos: No creo que sea así del todo. Mira, esta historia fue concebida a partir de un convencimiento: yo no conocía lo sucedido, ni tan siquiera conocía el mundo rural, porque no es el mío. Así que me era imposible llegar a saber la verdad; pero, además, eso tampoco me interesaba. Así que construí la historia a partir de tres reconstrucciones: la primera, la policial o judicial, que tiene como único objetivo descubrir la verdad; o sea, ¿quién fue el autor del asesinato? La segunda reconstrucción -que es la mía- intenta investigar todo aquello que no hacía la primera, tratando de comprender y situando en el marco de una sociedad como aquélla este acto violento. La tercera sería la de la propia gente del pueblo, a la que se acerca la cámara como si fuera una encuesta, y que deja traslucir un estado social, una visión muy particular de su propio universo. Así pues, se puede decir que la película empieza con la reconstrucción de la policía y termina con la mía y, como yo desconozco quién ha sido el asesino, la película acaba con ese plano de la puerta cerrada, la cámara fija delante de ella y la acción sucediendo fuera del plano, en el espacio *off* del interior de la casa.

Nosferatu: Algo que a lo largo de sus películas se ha convertido en uno de sus rasgos estilísticos mas característicos.

Theo Angelopoulos: Sí, creo que es una característica más de un estilo que no pretende ser explícito, sino que confía en la imaginación activa del público para completar las imágenes y darle sentido a la obra.

Nosferatu: En sus inicios parece estar en ciertos aspectos bastante próximo al cine italiano, a Francesco Rossi -en especial a su **Salvatore Giuliano** (*Salvatore Giuliano*, 1962)- o a **Ossessione** (1942) de Visconti.

Theo Angelopoulos: Salvatore Giuliano fue una película importante para mí. **Ossessione** no la recuerdo como algo especial. No quiero decir que no estuviera bien, pero a mí no fue una película que me marcara especialmente. De todas maneras, más que una relación directa con el cine italiano, yo hablaría de un cierto espíritu de la época. En primer lugar, estaba la *Nouvelle Vague*, que me había precedido y en donde ciertamente había una influencia del Neorrealismo italiano, pero también del Realismo Poético francés. Después estaban, por supuesto, Antonioni y Mizoguchi.

Nosferatu: ¿Antonioni era su referencia más próxima en aquel momento?

Theo Angelopoulos: Antonioni es fundamental en la historia del cine. Es el hombre que aportó una nueva visión tras el Neorrealismo. Fellini existía ya, era un verdadero mago, formidable, pero a nivel de lenguaje cinematográfico no ha aportado nada; Antonioni sí. Él renovó el cine desde un aspecto fenomenológico que impulsó el lenguaje muy lejos. Por ejemplo, en la cuestión del *time*, del sentimiento de paso del tiempo, que es algo extraordinario en **La aventura** (*L'avventura*, 1960) o en **La noche** (*La notte*, 1961).

Nosferatu: Además fue una década donde planeaban como coordenadas fundamentales el componente político y la investigación formal de las películas.

Theo Angelopoulos: Sí, exacto. A eso me refería cuando hablaba del espíritu de una época. No se puede olvidar que en ese momento la figura y la enseñanza de Brecht eran fundamentales. Se podría decir que era la época de la distanciación, de la denuncia de los medios que uno utilizaba para construir la ficción. Incluso Bergman, un director que hacía otro tipo de cine, llegó a hacer una película donde los actores se dirigían a la cámara; quiero decir que era algo que impregnó fuertemente esa época.

Nosferatu: De todas maneras, la estética brechtiana, en su caso, adquirió una presencia y un desarrollo muy notables.

Theo Angelopoulos: Sí, se ha hablado mucho de mi cine como "cine épico"; pero, mira, contrariamente apenas se ha dicho nada sobre la ironía, y es algo que está muy presente en **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972), **O Thiassos** o en **I Kynighi**. Creo que está muy clara la voluntad de subrayar, de mostrar los medios de

la construcción, de tener consciencia de la representación. En la época decíamos: *"mostrar que estamos haciendo una película, que no se trata de la vida"*. Por eso una vez, cuando me preguntaron, hablando de **Imeres tou 36**, *"¿qué quiere decir con estas largas panorámicas?, ¿qué significan?"*, yo contesté: *"nada, las panorámicas simplemente están diciendo: yo soy una panorámica"*. Todo esto configuraba una visión particular del cine, donde ciertamente Brecht jugó un papel muy importante, pero repito que esto se puede ver en las obras de muchos cineastas de la época, especialmente en aquéllos donde los aspectos políticos, directa o indirectamente, estaban presentes, como los Taviani, Jancso, Wajda, etc.

Nosferatu: Desde el inicio de su carrera se aprecia un acercamiento muy marcado a la estética teatral, creo que no inferior a la aportación de ciertos cineastas. También es interesante ver cómo toma distancia frente al método Stanislawski, que en principio parece el más apropiado para el mundo del cine, optando por la épica brechtiana para remontarse al mundo de la tragedia griega, obviamente desde una perspectiva no aristotélica.

Theo Angelopoulos: Seguramente la teoría teatral ha sido importante en mi formación. De todas maneras, se ha dicho que mi cine es teatral, y yo creo que eso no es del todo cierto. Tal vez se puede decir de **O Thiassos**, pero ni **Anaparastassi** ni **Imeres tou 36** lo son. En **O Thiassos**, claro, el teatro es un medio privilegiado, pero porque se trata de una compañía de teatro, y por tanto deben estar presentes todos los elementos teatrales, porque forman parte de la acción. No sé, por ejemplo, la escena donde se produce el cambio de sombreros entre el oficial inglés y un actor de la compañía, eso es realmente un cambio de vestuario. A través de este gesto se puede tomar conciencia de lo determinante del vestido. También está el telón de fondo, que viene a corroborar que todo aquello forma parte de una representación teatral. Fíjate que en toda la película no se muestra al espectador de la obra de teatro representada, porque el espectador, en realidad, es el que está mirando la película, que ve al mismo tiempo la película y la representación. Yo creo que éste es el primer filme donde utilicé recursos teatrales.

Nosferatu: Pero volvamos un poco atrás, porque no hemos hablado de **Imeres tou 36**, una película con una fuerta carga política que rodó en plena dictadura de los Coroneles.

Theo Angelopoulos: Efectivamente. En aquel momento teníamos en Grecia una dictadura, una más de las muchas que hemos

sufrido a lo largo del siglo. Con **Imeres tou 36** pretendía analizar el proceso por el cual se prepara una dictadura, así que me remonté al año 36, o sea al prólogo de la dictadura del general Metaxas. Mi intención era continuar después con la historia de Grecia hasta llegar a la dictadura de los Coroneles. Con **O Thiassos** cubrí la etapa entre 1939 hasta 1952, y finalmente, con **I Kynighi**, hasta el año 1977, una vez acabado ya el régimen de los Coroneles.

Nosferatu: ¿En ese momento tenía clara la idea de realizar una trilogía sobre la historia de Grecia?

Theo Angelopoulos: Bueno, que fuera a ser una trilogía, no lo sabía. Yo quería cubrir todos aquellos años, pero en aquel momento tampoco sabía con cuántas películas lo haría. La segunda película, sí, iba a ser **O Thiassos**, porque ya te he dicho que era una idea previa, pero de **I Kynighi** no existía nada todavía.

Nosferatu: En esos años el problema de la censura era ciertamente grave, y eso condicionó de manera determinante **Imeres tou 36**, incluso en su construcción formal.

Theo Angelopoulos: Sí. Es una película donde todos los hechos importantes suceden fuera de campo: detrás de las puertas, al otro extremo de la línea telefónica. Naturalmente contaba con la complicidad del público, que podía llenar de sentido aquello que apenas era sugerido. Una forma de trabajo que califiqué con una expresión que hizo cierta fortuna entre la crítica: un trabajo sobre lo no-dicho. De esta manera, la dictadura de los Coroneles, que me obligaba a utilizar aquellos recursos, era introducida en la construcción formal del filme.

Nosferatu: No obstante, aunque en el resto de sus películas los acontecimientos se presenten de manera mucho más directa, creo que su estilo cinematográfico se ha fundamentado siempre sobre la utilización de metáforas, símbolos, perífrasis y acciones más sugeridas que mostradas.

(...) Considero a la gente, al espectador, como alguien inteligente, capaz de pensar y capaz de interpretar. Alguien con el que es posible dialogar.

Theo Angelopoulos: Sí, es cierto... Por una parte, es verdad que en **Imeres tou 36** se encuentran prácticamente todos esos elementos que forman parte de mi estilo cinematográfico; pero, como has dicho, son integrados de manera mucho más directa, porque **O Thiassos**, por ejemplo, es una película absolutamente explícita en su discurso. Por otra parte, hay una cosa que siempre he rechazado, porque me parece innecesaria: las explicaciones. Ésa es una de las razones por las que rechazo el montaje, por las que no me gusta el montaje, porque en la mayor parte de las ocasiones se convierte en algo explicativo, y yo rechazo ese componente explicativo. Esencialmente, porque considero a la gente, al espectador, como alguien inteligente, capaz de pensar y capaz de interpretar. Alguien con el que es posible dialogar.

Nosferatu: Creo que lo único que aparece en **Imeres tou 36** que no se repite más en su filmografía es la atmósfera veraniega.

Theo Angelopoulos: Efectivamente, es algo muy extraño en mi filmografía. Pero para mostrar la gestación de una dictadura encontraba indispensables el calor, el sudor. No me lo podía imaginar en un ambiente invernal.

Nosferatu: Imeres tou 36 tuvo una importante aceptación a nivel internacional.

Theo Angelopoulos: Sí, se puede decir que es la base de mi reconocimiento internacional, por lo menos a nivel de la crítica. Fue premiada en el Festival de Tesalónica y obtuvo el premio FIPRESCI del año 1972 en Berlín.

Nosferatu: Aunque el gran reconocimiento, a todos los niveles, se produjo con su siguiente película, **O Thiassos**.

Theo Angelopoulos: O Thiassos fue realmente un éxito a todos los niveles. Aquí, en Grecia, fue un acontecimiento sociológico. Era la primera vez que se daba una visión de la historia de Grecia desde aquella perspectiva y se creó una gran polémica que afectó a toda la sociedad, empezando por el propio gobierno y el parlamento de la nación.

Nosferatu: El rodaje se inicia con los Coroneles todavía en el poder, poco después del violento asalto del ejército al politécnico de Atenas.

Theo Angelopulos: Apenas tres o cuatro meses más tarde. Yo después del asalto pasé unas semanas en París, pero inmediatamente regresé y nos pusimos a preparar el rodaje. Los primeros días recuerdo que tenía la sensación de estar jugando al gato y al ratón con la policía, porque claro, debíamos rodar escenas con partisanos, y banderas rojas, y en aquellos momentos era algo muy difícil. Pero la verdad es que tuvimos una suerte inmensa: un antiguo compañero mío de la universidad era entonces sub-ministro para la prensa y la comunicación, y aun sabiendo lo que yo hacía, porque lo sabía perfectamente, él

me dio un permiso para rodar y pudimos trabajar con un poco más de calma, dentro de lo que cabe. Yo creo que nos menospreció... Debió pensar: ¿qué se creen éstos que van a conseguir con una película?

Nosferatu: ¿Es cierto que durante el rodaje nadie del equipo conocía lo que se debía rodar?

Theo Angelopoulos: Los actores no lo sabían. Bueno, prácticamente nadie lo sabía. En primer lugar, porque no existía el guión. Yo llevaba una serie de anotaciones, un manuscrito que tenía únicamente yo, pero nada más. Yo tomé toda la responsabilidad, y cuanto menos se supiera mejor, esencialmente para evitar problemas a los demás. Fíjate que incluso el productor no había firmado nada, oficialmente no figuraba como productor. Yo era el único responsable del guión, de la dirección y de la producción. Al equipo le había explicado que la película trataba de una compañía de teatro que viaja por Grecia y que era también un recorrido por la historia del país entre los años 1939 al 52, pero nada más. Se empezó a rodar sin permisos, ni nada, en unas circunstancias verdaderamente extraordinarias, como si tuvieramos la más absoluta libertad.

Nosferatu: Parece increíble que con todas estas circunstancias se haya llegado a realizar una película como ésta, porque en realidad creo que con **O Thiassos** se realizó una auténtica reconstrucción de Grecia: de su historia, de sus gentes, de su morfología, de su cultura. La sensación de globalidad, de integración entre la forma y el fondo, la convierten, para mí, en una película única.

Theo Angelopoulos: Yo creo que este filme tiene un secreto: el secreto de su fabricación, eso es lo que le da un cierto encanto, un sabor particular. Es un film que está impregnado de Grecia, de ilusión de toda una gente, y también de descubrimientos. Yo, personalmente, haciendo esta película comprendí un poco mejor a Grecia, su diversidad, su complejidad, su gente. Creo que me enseñó a ser un poco más comprensivo. De hecho, **O Thiassos** era como un viaje a la búsqueda de una identidad colectiva, un intento de recuperar algo que se nos había amputado.

Nosferatu: De todas maneras, a pesar de que es un filme profundamente griego, creo que la naturaleza trágica del conflicto que plantea lo hace tan universal y atemporal como cualquier pieza de los trágicos atenienses.

El hombre, sus conflictos, son idénticos en cualquier lugar.

Theo Angelopoulos: Sí, es cierto que los acontecimientos que se relatan giran en torno a la historia griega, pero no creo haber tenido nunca una visión particularista. El hombre, sus conflictos, son idénticos en cualquier lugar. Esto queda potenciado al no desarrollar los aspectos psicológicos o particulares de los personajes, y mantenerlos como entidades portadoras de ideología. En cada personaje se expresa una manera de ver el mundo. En este sentido están muy próximos a los personajes trágicos.

Nosferatu: O Thiassos dura prácticamente cuatro horas y, sin embargo, no hay un sólo diálogo en toda la película. ¿Como estructuró la narración?

Nosferatu: Pues está estructurada a partir de tres grandes monólogos que articulan el filme, recitados cada uno por un actor que abandona la acción para dirigirse a la cámara. El primero gira en torno al desastre griego en Asia Menor en el año 1922. El segundo, sobre el "Diciembre rojo" de 1944. Y el tercero, sobre los deportados que eran llevados a una isla llamada Makronisos. Estos textos dividen y estructuran el filme en tres partes. Después hay tres textos mas de carácter histórico: un fragmento de Lenin sobre la revolución, "los acuerdos de Varkiza" leídos en la escena donde los partisanos entregan las armas, y el texto de un manual escolar que lee el niño, y hace referencia a un episodio heroico griego de 1919, en la Batalla de Gravias, contra los turcos. Todos estos textos están extraídos de libros o bien de grabaciones de personas que estuvieron presentes en los acontecimientos, yo no escribí nada. Después están las canciones, que en muchas ocasiones ocupan el lugar de los diálogos y que tienen también una función idéntica a los textos; nunca acompañan, sino que informan. Y bueno, claro, está la obra de teatro, siempre interrumpida. Es una pieza del siglo pasado, muy popular en Grecia: *Golfo, la pastora.*

Nosferatu: Hace ya más de veinte años que rodó **O Thiassos**. Usted es un director que vuelve a rodar constantemente en los mismos lugares. ¿Qué sentimiento le provoca retornar a esos lugares tan cargados de sentido y ver el efecto destructivo de los hombres y el tiempo?

Theo Angelopoulos: Para mí es como si fuera un libro abierto, un libro de mis imágenes, las imágenes de la Grecia que he fotografiado y que se han ido transformando. Sobre estas primeras imágenes es como si alguien hubiera dibujado nuevos rasgos, una y otra vez. Yo creo que si finalmente ese libro, que es un mundo, cambia de tal manera que la última imágen se haya transformado tanto que no sean reconocibles los primeros rasgos, entonces el

mundo será otro. No creo que en ese momento yo pueda reconocer mi país... Siendo así tanto daría estar en un sitio como en otro.

Nosferatu: Con su siguiente película, **I Kynighi**, concluye la trilogía sobre la historia de Grecia.

Theo Angelopoulos: Sí. **I Kynighi** sucede en el año nuevo de 1977, o sea, una vez finalizada la dictadura de los Coroneles, aunque hay constantes referencias a todo el período posterior a la guerra mundial, visto desde la perspectiva de un grupo de burgueses.

Nosferatu: I Kynighi, comparada con **O Thiassos**, donde se recorría toda la geografía griega, es una película casi claustrofóbica.

Theo Angelopoulos: Sí. En cierta manera, es doblemente claustrofóbica: por el espacio físico donde se desarrolla, un hotel al borde del lago de Ioanina; pero también por el espacio mental, ya que es una historia que sucede en el interior de una conciencia, una conciencia de clase -en este caso la burguesa- inquieta por sus remordimientos y por el temor a la revolución. De todas maneras, en el desarrollo del guión el espacio interior del hotel se fue ampliando por unas salidas al exterior, que es el espacio de la memoria. En la película estos cambios se producen de forma muy natural, sin ningún tipo de ruptura.

Nosferatu: La música vuelve a tener un papel protagonista. En algunos momentos parece un musical.

Theo Angelopoulos: Sí, ya te he dicho que siempre he tenido una gran debilidad por el musical. Creo que eso es evidente en muchas de mis películas; me gusta ver a la gente bailando, es algo que siempre he adorado, aunque es cierto que en **I Kynighi** esto tal vez sea más explícito... Todo en esta película es más explícito; por eso nunca he entendido por qué se ha hecho una interpretación tan seria. Ésta es una película irónica, tal y como te decía antes: hay en ella una voluntad muy manifiesta por subrayar.

Nosferatu: Pero al mismo tiempo también es una película crepuscular. Se aprecia en ella una especie de nostalgia por una idea que parece ya imposible: la revolución. En ese fantástico plano del lago atravesado por decenas de barcas con banderas rojas, parece dibujarse su definitivo viaje hacia el crepúsculo.

Theo Angelopoulos: En ese momento la idea de revolución no tenía ninguna correlación con la realidad. El Partido Comunista había desechado ya cualquier posibilidad. Es además un momento de gran confusión política. La misma democracia de Karamanlis no es más que una dulce dictadura, respaldada por el parlamento. Es ciertamente una época crepuscular, con ciertos fantasmas. De ahí el psicodrama o si quieres psicoanálisis político que tiene lugar entre el grupo de burgueses.

Nosferatu: El fin de época lo marca definitivamente **O Megalexandros**, su siguiente película. Con ella analiza y cierra la fe en las teorías liberadoras marxistas, y al mismo tiempo desencadena un cambio bastante importante en su manera de hacer cine. Tiene algo de catártico, ¿no le parece?

Theo Angelopoulos: Efectivamente. Para una parte importante de una generación de cineastas, que es la mía, y hablo de cineastas fundamentalmente europeos, aquello fue una herida muy profunda. Yo creo que pude superarla porque he sido uno de los pocos que lo hizo evidente, que no lo ocultó. Es así como está expuesto en **O Megalexandros**, y en esa medida fue como una catarsis. Otros prefirieron evitarlo o ignorarlo, pero desde entonces han perdido el rumbo y su filmografía parece dar tumbos de un lado a otro.

Nosferatu: A la luz de este descalabro en la praxis de las ideologías revolucionarias, ¿cómo valora ese espíritu de esperanza en la revolución y en el marxismo de sus películas anteriores?

Theo Angelopoulos: En primer lugar, para entender esa esperanza, esa ilusión, es preciso situarse en esa época, es en ella que adquiere su pleno significado. En segundo lugar, la gente creía en sus ideas, si quieres con un cierto candor, pero existía el convencimiento de luchar por algo justo. Por eso creo que no se puede juzgar a un hombre por haber creído en un sistema, porque con su lucha creía defender la causa del pueblo. Únicamente podemos juzgar en términos históricos, pero no a un hombre.

Nosferatu: O Megalexandros es quizás la única película suya donde se pueden encontrar referencias sobre el cristianismo y la liturgia ortodoxa.

Theo Angelopoulos: Seguramente. La figura de Alejandro exigía esta utilización, pues en él se produce un proceso de divinización, donde se mezcla toda una iconografía popular, ya sea sobre la figura de Jesús o sobre la de los santos, todo ello mezclado con otras figuras míticas y héroes populares. Ciertamente es una película con muchos referentes, pero no están expresados como citas, sino que obedecen a los mecanismos de una cierta visión popular, que es la que ha generado estas historias y estos personajes. Por ejemplo, otra referencia es el teatro de sombras, que es algo muy popular en Grecia. Una de las historias que se representaba era *Filada tou Megalexandros* ("El romance de Alejando el Grande), que durante siglos pasó de gene-

ración en generación por vía oral, y fue el primer libro que se imprimió en griego.

Nosferatu: ¿Hay algún acontecimiento puntual de esos años que haya servido de punto de partida para elaborar el guión?

Theo Angelopoulos: Bueno, la intriga narrativa surge de un hecho real que sucedió muchos años atrás, si no recuerdo mal en 1866, cuando cogieron prisioneros a unos diplomáticos ingleses para pedir dinero por su rescate. Yo en la película lo traslado al primer día de nuestro siglo, ya conoces mi fascinación por el año nuevo. Aquí además es principio de siglo. Por otra parte la figura del bandido es algo muy presente, en general, en todos los pueblos balcánicos. A veces eran simples bandidos, sin más, pero otras muchas eran como Robin Hood. Todo esto se mezcla, naturalmente, con la reflexión política e ideológica que gira en torno a los ideales liberadores que se generaron en el siglo XIX, y que se han desarrollado prácticamente a lo largo del XX. Mi intención era construir la historia de un personaje que parte del pueblo, y que como Robin Hood es convertido en un mito para finalmente ser destruido por el propio pueblo que lo había inventado. De ahí todas esas referencias cristianas. Porque en realidad se trata de una figura divinizada y después destronada. Por eso la comida con sus hombres es una réplica de la Última Cena, por eso mata a los ingleses en el interior de la iglesia, y finalmente lo que se produce es una Teofagia, la comida ritual del dios; en parte como la comunión del cristianismo, en parte también como el exorcismo que podía representar para los antiguos.

Nosferatu: Pero, curiosamente, a pesar de recoger tantas referencias populares, ésta es tal vez su película más radicalmente personal a nivel estilístico: la utilización de los espacios abiertos, el sentido coreográfico de los grupos, los largos silencios, la alternancia entre estatismo y una acción casi litúrgica, etc.

Theo Angelopoulos: Es cierto, éste ha sido un filme especialmente difícil para el público. Yo creo que ha sido el filme en el cual he llevado mi estilo, las figuras de mi estilo, hasta el extremo. Es verdaderamente extremo: hay gente que lo adora y gente que lo encuentra excesivamente duro.

Nosferatu: Los rodajes de sus películas acostumbran a ser todos bastante complicados, pero creo que **O Megalexandros** fue aún más difícil si cabe.

Theo Angelopoulos: Sí, las circunstancias fueron muy difíciles. Prácticamente todo el rodaje lo hicimos en un pequeño pueblo de montaña en Macedonia, un pueblo deshabitado durante el invierno. Nosotros nos instalamos en las casas vacías, pero claro, las condiciones no eran buenas. El invierno fue muy duro, y durante varios días estuvimos incomunicados a causa de la nieve. Los problemas financieros agravaron la situación y se creó una relación entre todos bastante tensa. A mí me acusaron de convertirme en una especie de Alejandro el Grande. Hoy sería imposible repetir una película como ésta. De todas maneras, en aquellos años había una disponibilidad, una ilusión desmesurada por parte de todos. Ahora las cosas son distintas, aunque yo no me puedo quejar para nada de mi equipo. El gran problema es que aquí, en Grecia, la industria cinematográfica es prácticamente inexistente: falta estructura, falta organización. Pero lo cierto es que desde esa época en que rodé **O Megalexandros** se han producido muchos cambios en las relaciones humanas. Mira, esta película la rodamos con un equipo grande, de unas cuarenta personas, profesionales. La gente apenas cobró porque había muy poco dinero, pero entre todos conseguimos acabarla. Después, en **Taxidi sta Kithira** empezamos el rodaje con un equipo normal y lo acabamos tres personas: Arvanitis, el operador, un asistente y yo. Sin eléctricos, sin maquinistas, nada. Entre los tres tuvimos que hacer las luces, los movimientos, todo.

Nosferatu: ¿Como en un rodaje de Súper-8?

Theo Angelopoulos: Peor aún. Es como un viaje. Al principio la galera está repleta, y a pesar de todos los problemas que siempre hemos tenido en los rodajes, siempre se mantuvo así. Con **Taxidi sta Kithira** se empezó a

vaciar. Después todo ha sido diferente; cierto que las producciones han sido más normales, pero el espíritu ya no ha sido el mismo. Todo se ha vuelto más profesional.

Nosferatu: Acabando con **O Megalexandros**, hay un personaje -el joven Alejandro- que al final de la película huye de la aldea para entrar en la Atenas de ochenta años más tarde. Me parece que se trata de un personaje muy significativo para entender su reflexión política y filosófica en aquellos años, y especialmente si lo comparamos con un personaje hermano, como es el joven Orestes de **O Thiassos**. Éste se podría entender como continuador de una idea de revolución, aun dentro de un paradigma marxista, pero el joven Alejandro, que tiene un bagaje similar y pudiera ser transmisor de la misma idea, debe buscar nuevos mundos donde aquella idea pueda tener validez, porque los viejos mitos están ya muertos.

Theo Angelopoulos: O Megalexandros termina con la siguiente frase: *"Es así como Alejandro -el muchacho- entró en la ciudad"*. Para mí, al acabar los setenta se me presentó claramente el convencimiento de la destrucción de esta idea utópica que había sido creada en el siglo pasado por el pensamiento socialista. Al final de la película lo único que tenía claro es que empezaba otra época. Como si fuera una especie de profecía.

Nosferatu: A partir de este momento su obra sufre un cambio considerable. Para empezar se sustituye el protagonismo colectivo e histórico por protagonistas individuales.

Theo Angelopoulos: Sí, pero de todas maneras esos temas no los abandono en ningún momento.

Nosferatu: No, en absoluto, pero sí que ceden el lugar central de sus películas.

Theo Angelopoulos: Sí, en ese sentido sí. **Taxidi sta Kithira** no es una película sobre la Historia; sin embargo, la Historia recorre en todo momento su fondo. Lo que vemos son los hombres, es decir, los sujetos de la Historia o los que han sufrido la Historia, o sea, sus víctimas.

Nosferatu: Como si hubiera realizado un *zoom* de acercamiento.

Theo Angelopoulos: Sí, un acercamiento progresivo hacia los personajes.

Nosferatu: Usted realizó este filme después del triunfo de los socialistas, del PSOK. Me da la sensación de que en él se refleja un sentimiento de traición, principalmente cruel, desde la izquierda -en ese momento en el poder- hacia el pasado que representa el anciano exiliado.

Theo Angelopoulos: Bueno... Mira, en Grecia la derecha tuvo un "Alejandro el Grande": Karamanlis. "Alejandro el Grande" para la izquierda fue Andreas Papandreu. Poco antes de empezar la preparación de **Taxidi sta Kithira**, me enteré de un hecho muy curioso y muy ilustrativo. Papandreu no estaba todavía en el poder, y para la festividad de San Andrea, su onomástica, su casa se llenó de campesinos, con sus ovejas y otros animales ¡para que los bendijera! Vendían también iconos de San Andrea. Pues bien, nuevamente se demostraba que el pueblo necesitaba un nuevo "Alejandro el Grande", como una ayuda mágica, alguien que se debía presentar como un liberador, y así fue como Papandreu subió a la escena política, como un nuevo liberador. La decepción llegó pronto y con la misma contundencia con la que había nacido la esperanza.

Afortunadamente, con el tiempo, el pueblo ha empezado a entender que no existen salvadores.

Nosferatu: ¿Es de ese clima de decepción de donde surge **Taxidi sta Kithira**?

Theo Angelopoulos: Sí, pero no es una decepción únicamente política. Para mí aquellos años fueron especialmente difíciles. En lo político, personalmente y después de **O Megalexandros**, no podía esperar mucho. Afortunadamente, con el tiempo, el pueblo ha empezado a entender que no existen salvadores, que no hay más "Alejandros". Después de los cambios en los países del Este, la certeza creo que ha sido ya total. El panorama de todas maneras es desolador, la gente anda perdida; bueno, se podría decir que es, realmente, un "Paisaje en la niebla".

Nosferatu: Ciertamente, esa desorientación, esa falta de certezas, esa niebla, en definitiva, parece que invade sus tres películas de la década de los ochenta. En las tres existe una dominante: la búsqueda, que se simboliza principalmente en la búsqueda de la figura del Padre.

Theo Angelopoulos: Claro, es la búsqueda de alguien con el que poder contrastarse, con el que encontrar una referencia. El Padre, por supuesto, funciona como una idea que se genera porque existe un vacío.

Nosferatu: ¿Es por eso que el otro gran protagonista de estas tres películas, junto al Padre, sea el silencio?

Theo Angelopoulos: Justo, es por eso que yo hablé de estas tres películas como una trilogía del silencio. El silencio de la historia: **Taxidi sta Kithira**; el silencio del amor: **O Melissokomos** ("El api-

cultor", 1986); y el silencio de Dios: **Paisaje en la niebla**.

Nosferatu: Pero volviendo a la figura del Padre, al Padre-conocimiento. Llama poderosamente la atención que, después de dos películas tan demoledoras como **Taxidi sta Kithira** y **O Melissokomos**, y sabiendo que su intención original era acabar **Paisaje en la niebla** con el plano donde los niños se pierden en la noche de aquella especie de laguna Estigia, me parece increíble que finalmente aparezca ese último plano donde los niños, al desaparecer la niebla, corren a abrazarse con aquel árbol, que seguramente debe ser el único verde de toda su filmografía.

Theo Angelopoulos: El árbol es el Padre, es decir, la vida misma, y aquello es un abrazo a la vida. Supongo que sabrás que ese último plano se lo debo a mis hijas, porque, efectivamente, mi idea inicial era acabar la película con los niños en la oscuridad. A mis hijas aquello no les pareció nada bien. Yo se lo expliqué a Tonino Guerra, y él les dió la razón, porque si **Paisaje en la niebla** era como una fábula de hadas, era necesario que acabara bien.

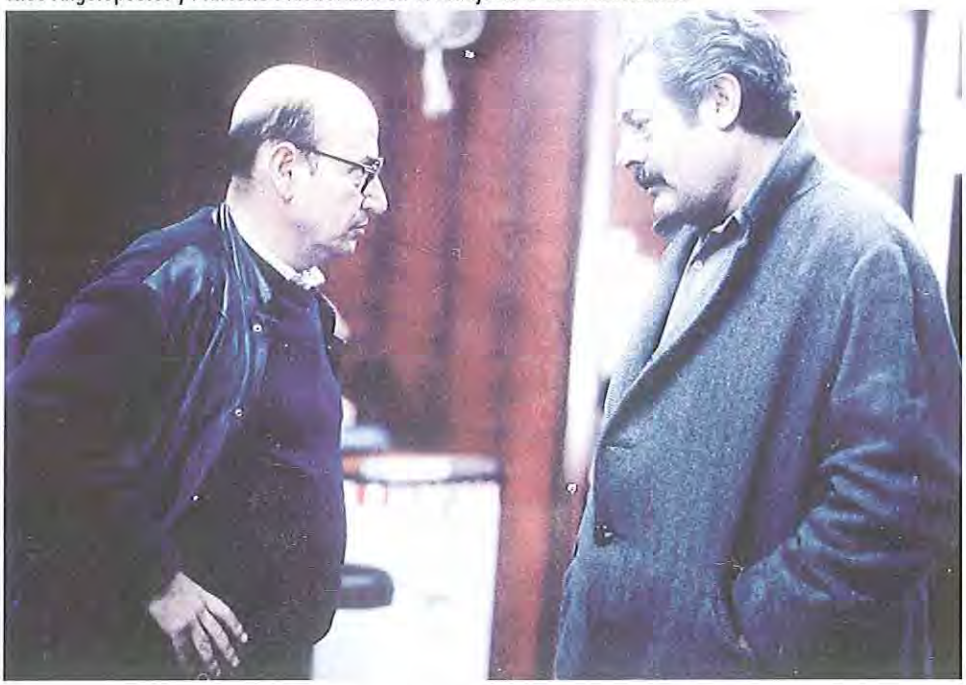
Nosferatu: Creo que la presencia de sus hijas ha sido un factor fundamental, no sólo para la modificación de este final, sino también para la recuperación de una perspectiva como más regeneradora en su cine, donde además la presencia de los niños viene a significar una nueva esperanza de comunicación.

Theo Angelopoulos: Seguramente. Creo que he cambiado mucho, y ellas deben haber tenido una parte importante en ese cambio.

Nosferatu: Porque, además, antes de tener a sus hijas no toleraba demasiado a los niños.

Theo Angelopoulos: Es verdad,

Theo Angelopoulos y Marcello Mastroianni en el rodaje de **O Melissokomos**



me parecían algo que sólo crea problemas. Ahora me ve mi hermano y no se puede creer que haya cambiado tanto. Recuerdo que en mis primeras películas se decía que era extremadamente duro y rígido. Había gente del equipo que cuando estaba presente ni siquiera comía. Con el tiempo se cambia; creo que me he vuelto más tolerante. Seguramente teniendo niños a tu alrededor el carácter se dulcifica y aprendes a ver las cosas de otra manera.

Nosferatu: Con ese último plano de **Paisaje en la niebla** creo que se introduce en su obra un sentido de lo utópico que reaparecerá constantemente en sus siguientes películas. Usted, que había empezado con el racionalismo expositivo de Brecht, acaba llegando a la conclusión -al menos por el momento- de que es necesario crear utopías, ilusiones para mantenernos vivos y no caer en el nihilismo, una larga travesía hasta Nietzsche.

Theo Angelopoulos: Bueno, la verdad es que yo lo he interpretado como un viaje de retorno a Aristóteles. De Brecht a Aristóteles. O sea, volver a ver la poesía, el drama, como algo reconfortante, como una catarsis regida por un sentimiento de piedad. Yo creo que eso es lo que nos conduce a la comprensión.

Nosferatu: Especialmente en sus dos últimas películas -que son contemporáneas y posteriores a los conflictos en el Este de Europa-, parece haber una dura confrontación entre un mundo caótico, violento, fragmentado por innumerables fronteras y refugiados a la deriva, y los protagonistas de sus películas, que solitarios, en medio de ese caos, tratan de restablecer una comunicación perdida. Hay una frase de **To Météoro vima tou pélargou** que me parece muy ilustrativa de esta busqueda utópica: *"Con algunas palabras clave se podría dar vida a un nuevo sueño colectivo".*

Theo Angelopoulos: Es eso, es justo eso, es una cuestión... Mira, creo que hemos llegado a un extremo de individualismo y aislamiento por el que no podemos continuar. En otro tiempo, los ideales colectivos, ya fueran políticos o religiosos, podían crear unos vínculos muy estrechos, pero todo eso ha desaparecido. Así que es necesario inventar nuevos sueños, establecer nuevas vías de comunicación. Por eso, el final de **To Météoro vima tou pé-**

largou es un final utópico, como algo ensoñador, con esos hombres de amarillo trepando a aquellos postes para restablecer la comunicación, para intentar traspasar las fronteras, y no únicamente las nacionales, sino las que nos aislan a unos de otros, las que nos impiden comprendernos, o por lo menos intentarlo.

Nosferatu: En **To Météoro vima tou pélargou** vuelve a utilizar la investigación periodística para desarrollar la historia. Y en ese proceso el periodista se acerca a la comprensión de los otros.

Theo Angelopoulos: En cierta manera es una situación bastante similar a la de mi primera película. Aquí el periodista actúa con la intención de obtener una gran noticia si consigue demostrar que el refugiado es el antiguo político desaparecido. Así actuaban la policía y el juez en **Anaparastassi**, únicamente interesados en descubrir quién era el asesino. Pero aquí el periodista acaba sumergiéndose en el mundo que investiga y llega a no comprender nada ni a nadie, pero esto es ya el primer paso para acercarse a esa realidad distinta a la suya. Y finalmente, comprendiendo a los demás, empieza a comprenderse a sí mismo.

Nosferatu: Desde **Paisaje en la niebla** se aprecia en su cine una esperanza casi redentora en establecer una nueva comunicación. En **La mirada de Ulises**, de manera muy implícita, el cine, el arte, aparecen para dar un nuevo sentido, para desocultar una nueva mirada.

Theo Angelopoulos: El cine en **La mirada de Ulises** es la memoria. Y para el protagonista es un redescubrir el mundo y el motor que le impulsa a continuar, a buscar... E incluso, al final, reafirma su idea de continuar el viaje, de seguir buscando, a pesar de todo. No hay otra solución.

Nosferatu: ¿Lo único que tiene sentido, entonces, es el Viaje?

Theo Angelopoulos: Sí, así lo creo; obviamente, cuando el Viaje es una forma de conocimiento. Las metas pueden existir, pero el Viaje no se puede detener.

Nosferatu: La mirada de Ulises asombra por su globalidad. Abarca toda una región, los Balcanes, y el desarrollo de todo un siglo, que además se entrelaza con un siglo de historia del cine. Una globalidad que recuerda a la de **O Thiassos**.

Theo Angelopoulos: Tal vez sí. De todas maneras, todas mis películas creo que tienen un reflejo colectivo y una visión muy poco localista. Es cierto que la historia se desarrolla en los Balcanes y que hay un recorrido por su historia y por su geografía, pero lo principal es la presencia del hombre, y yo aquí, hablando de una situación del hombre, creo que lo hago extensible al resto, sin importar el tiempo ni el lugar.

Nosferatu: En España **La mirada de Ulises** está teniendo, en los lugares en que se ha estrenado, un éxito sorprendente, más aún si se tiene en cuenta que es la segunda película suya que se estrena comercialmente. ¿No le ha sorprendido esta acogida, que incluso entre ciertos sectores de la crítica ha tenido mucho de descubrimiento?

Theo Angelopoulos: Bueno, la verdad es que siempre me había sorprendido un poco que mis películas no llegaran a distribuirse en España, porque era el único país de Europa, junto a Portugal, en que esto sucedía. De todas maneras tampoco te voy a decir que ahora me sorprenda: estoy acostumbrado a ser alguien al que se le empieza a descubrir, y con España debía suceder, porque compartimos una sensibilidad, una historia, una cultura común. Después están todas las cuestiones coyunturales y de mercado, que son determinantes. En verdad, me sorprende mucho más tener éxito en Taiwán o incluso en Estados Unidos. Lo demás entra dentro de las lógicas del mercado. Mira, en Italia, que ha sido uno de los lugares en que más éxito ha tenido, se han vendido más entradas que sumando todas las de mis filmes anteriores, y eso que en Italia siempre he tenido una buena acogida. Contrariamente, en Francia ha estado por debajo de otras películas mías. No sé, de todas maneras creo que el público necesita, cada vez más, descubrir cosas nuevas, otras perspectivas de ver el mundo y, por tanto, otras formas de hacer cine. Yo tengo esa confianza, aunque soy consciente de las dificultades financieras para hacer un cine... digamos de autor. Fíjate, con todo lo bien que ha funcionado comercialmente **La mirada de Ulises**, para conseguir el presupuesto de "La eternidad y un día" he tenido más problemas que nunca. Afortunadamente se ha podido resolver, pero cada vez se hace más duro y yo cada vez soy más mayor.

Nosferatu: Esto que dice es descorazonador. Si usted con su filmografía y su reconocimiento en las salas comerciales tiene estos problemas, ya me dirá lo que haremos los que todavía no hemos empezado.

Theo Angelopoulos: Sí, es una situación delicada, porque, cada vez más, el control de los mecanismos que se ponen en marcha para que una película llegue al espectador están en manos de grandes empresas. Y no hace falta que sean americanas, porque en realidad les mueve la misma filosofía. De todas maneras, aquí en Europa siempre existen rendijas por donde poder colarse y es necesario que pueda seguir siendo así.

Nosferatu: ¿Cree que la omnipre-

sencia del cine americano y la poca vitalidad de los cineastas europeos condiciona la pobreza tanto en el lenguaje como en los temas cinematográficos?

Theo Angelopoulos: Sin duda. En el cine americano es sumamente difícil salirse de ciertos condicionamientos impuestos por el mercado. Incluso cineastas que empezaron fuera del sistema dominante han acabado siendo absorbidos por él: Jarmusch, Spike Lee, por ejemplo. Fíjate Cassavetes, los problemas que tuvo, y eso que hacía sus películas prácticamente con los amigos y con unos presupuestos mínimos para el cine americano. Yo soy consciente de que si puedo seguir trabajando es, por una parte, por las particularidades personales de mi cine, y, por otra, por no mover presupuestos excesivos. Si excedes ciertos topes presupuestarios no puedes controlar la película: la película ya no es tuya, es del productor. Ésta es una discusión que he tenido más de una vez con Wim Wenders.

Nosferatu: Según usted, ¿cuáles son las mayores diferencias, a grandes rasgos, entre el cine americano y el europeo, dejando aparte las cuestiones económicas?

Theo Angelopoulos: En primer lugar, el ritmo, el *time* de las películas. Después, la filosofía, el espíritu en general que les mueve a producir la película, la aproximación del actor. Y luego un tema fundamental: la acción. Creo que en las películas más importantes que se han hecho aquí, la acción ha sido mínima; mientras que en las mejores películas americanas la acción es predominante. Por ejemplo, **Ciudadano Kane** (considerado en numerosas ocasiones como el mejor filme americano, y eso sin ser una película de las que se pueden llamar de acción) es una encuesta. Compáralo con alguna gran película europea: **La palabra** (*Ordet*, 1965), por ejemplo. Las diferencias son notables.

Nosferatu: La mirada de Ulises ha sido su décimo largometraje. ¿Tiene alguna preferencia, en particular, por alguno de sus filmes?

Theo Angelopoulos: Eso es algo difícil de contestar, porque depende mucho de la perspectiva con que las miras y también del momento... No sé, tengo una debilidad especial por **Paisaje en la niebla** y también por **Anaparastassi**.

Nosferatu: ¿Sí?

Theo Angelopoulos: Sí, porque aparte de ser mi primera película, creo que en ella se encuentran todos los elementos que aparecerán desarrollados posteriormente.

Nosferatu: ¿Quiere decir que en el momento de rodar **Anaparastassi** tenía conciencia de haber encontrado su estilo, su forma de hacer cine?

Si excedes ciertos topes presupuestarios no puedes controlar la película: la película ya no es tuya, es del productor.

Theo Angelopoulos: Sí, creo haber tenido conciencia desde el primer plano que rodé. Porque no fue algo que yo adopté, sino algo que nació en el momento en que me puse a rodar y no por una elección racional, no. Mira, creo que es un ejemplo muy ilustrativo, por ejemplo, el último plano de **Anaparastassi**, el plano fijo ante la puerta de la casa. Cuando lo fuimos a rodar no nos quedaba ya prácticamente película; teníamos una caja de 120 metros, o sea, poco más de cuatro minutos, y algunos restos, pero muy cortos. Arvanitis (el operador) me dijo: comprueba cuánto va a durar el plano para escoger el trozo que vamos a utilizar. Me imaginé la escena, miré el reloj y cerré los ojos. Al abrirlos habían pasado cuatro minutos y unos segundos. Hicimos un ensayo, y también cuatro minutos y unos segundos. Así que Arvanitis puso la bovina de 120 metros y rodamos con muchas precauciones, porque no nos quedaba más material, y efectivamente volvió a salir el mismo tiempo. Eso quiere decir que el plano surgía de una concepción del tiempo, del tiempo y del espacio; o sea, de algo totalmente interior que es proyectado hacia fuera.

Nosferatu: Como ha escrito Tarkovski en su *Esculpir el tiempo*, el ritmo es donde se encuentra lo más personal de un cineasta.

Theo Angelopoulos: Exactamente, así es. Y yo añadiría que no sólo en el ritmo, que es algo interior que proyectamos hacia el exterior, sino también en el paisaje. Yo transformo el paisaje, elijo los colores, las formas. ¿Y por qué? Porque el paisaje es también algo personal, una proyección interior.

Nosferatu: Ciertamente, la coherencia invernal del paisaje de sus películas así lo demuestra.

Theo Angelopoulos: Sí, soy un hombre del Sur, toda mi familia lo es; pero no puedo evitar una nostalgia por el Norte.

Nosferatu: Ahora está a punto de empezar a rodar su undécimo largometraje, "La eternidad y un día". En ella reaparecen algunos temas que han recorrido sus películas anteriores: los refugiados, el sentimiento de extravío y la lucha por restablecer la armonía, la presencia regeneradora de la infancia, etc. Pero ésta va a ser una película bastante más intimista, sin viajes, sin multitudes, mucho más introspectiva, casi para ser susurrada.

Theo Angelopoulos: Sí, así es, y eso me produce un cierto temor. Sabes, cuando más te aproximas a una historia personal, mayor es el temor y la inseguridad. Es muy diferente a cuando haces algo de tema histórico. Aquí todo es mucho más frágil. Además, aquí el tema es muy delicado, pues es la historia de una persona que avanza hacia la muerte... No sé, en realidad me siento como si fuera a hacer mi primera película.

Nosferatu: Realmente, cuando uno proyecta sus sentimientos más profundos parece que se queda como desnudo ante los otros.

Theo Angelopoulos: Ésa es la sensación que tengo ante esta película.

Nosferatu: Antes apuntaba que uno de los puntos de partida ha sido la muerte de Gian Maria Volonté, ocurrida en el rodaje de **La mirada de Ulises**.

Theo Angelopoulos: Efectivamente. Aquél fue un golpe muy duro, un golpe que te provoca un estado de perplejidad y te plantea muchas reflexiones... Lo recuerdo perfectamente. Yo estaba en mi habitación del hotel y una de las empleadas vino a buscarme... Al entrar en la habitación de Gian Maria lo encontré en la bañera, desnudo, con la cara recostada sobre una toalla, como si estuviera durmiendo. Situaciones así te sitúan cara a cara con la muerte.

Nosferatu: El poeta protagonista que ha perdido el don de la palabra poética parece un personaje hermano del cineasta de **La mirada de Ulises**.

Theo Angelopoulos: Es un personaje que tiene una lejana inspiración en nuestro poeta Dionisos Solomos, un gran poeta del siglo pasado. Solomos había nacido en Grecia, de familia griega, aristócrata por parte de padre y plebeyo por parte de madre. De pequeño marchó a Italia, donde estudió y vivió como un italiano más. En Italia olvidó su lengua materna, pero en el momento en que estalló la guerra de liberación contra los turcos, tomó las armas y regresó a Grecia. En ese momento toma consciencia de pertenecer a esta tierra, pero había olvidado la lengua, así que empezó por aprenderla. En Grecia ha habido, hasta hace pocos años, dos lenguas muy diversas: la que hablaban las clases altas, los intelectuales, los escritores, etc, que se llamaba *kathareusa* (que significa pura); y después la lengua que hablaba el pueblo. Solomos quiso aprender la lengua del pueblo, que era la de su madre, y fue el primer gran poeta que se expresó en lengua popular; llegaba a ofrecer una moneda a los campesinos que le trajeran una palabra nueva. Su contribución a la evolución del griego ha sido fundamental, y se ha convertido en uno de nuestros grandes poetas, a pesar de que la mayor parte de sus poemas los dejó inacabados. Realmente sentía el problema de la lengua como algo principal. Como había dicho: *"la verdadera esencia de las palabras la da el pueblo"*. Por eso me provoca una gran tristeza ver cómo cada vez se limita más el vocabulario, se utiliza una lengua más simple y la gente habla menos entre sí. Todos estos elementos aparecen de una u otra manera en el guión.

(...) Me provoca una gran tristeza ver cómo cada vez se limita más el vocabulario, se utiliza una lengua más simple y la gente habla menos entre sí.

Nosferatu: ¿Tonino Guerra ha vuelto a colaborar en el guión?

Theo Angelopoulos: Sí.

Nosferatu: ¿Cómo es su trabajo con él?

Theo Angelopoulos: Con Tonino sobre todo discutimos. Yo necesito una persona a la que poder explicar la historia y con la que poder discutir. Tonino es siempre el primero que escucha mis historias. Su papel es similar al de la comadrona que empuja al bebé para salir. Tiene una capacidad increíble para hacerte sacar lo que llevas en tu interior, como si desenredara un ovillo, pero nunca ha escrito una sola línea para mí; ni él ni cualquier otro de mis colaboradores.

Nosferatu: El protagonista va a ser Bruno Ganz.

Theo Angelopoulos: Sí. Estoy muy satisfecho con su elección, porque creo que en este momento de su vida es la persona que da el tono más justo para el personaje. Él me ha pedido poder rodar en alemán, y es interesante esto porque podía haberlo hecho en inglés, pero no, ha querido hacerlo en alemán porque es su lengua materna; no por una cuestión de facilidad, no, sino por algo más profundo: porque a él esta historia también le afecta personalmente.

Nosferatu: En esta ocasión el rodaje será mucho mas sencillo, prácticamente sin salir de Tesalónica.

Theo Angelopoulos: Bueno, hay una semana de rodaje en Italia, pero el resto es básicamente aquí.

Nosferatu: ¿Tampoco será un filme excesivamente largo?

Theo Angelopoulos: No, por supuesto no será **La mirada de Ulises**. Será un metraje normal; bue-

no, para mí eso significa dos horas aproximadamente.

Nosferatu: Me ha llamado la atención que en el guión de "La eternidad y un día" haya una escena que aparecía en **La mirada de Ulises** y que finalmente la descartó en la fase de montaje.

Theo Angelopoulos: Sí, la escena del hotel con los niños albaneses.

Nosferatu: Una circunstancia, creo, que pone de manifiesto la continuidad de su obra. Como si toda su filmografía fuera un único libro y cada película un capítulo diferente de la historia.

Theo Angelopoulos: Es verdad. Yo creo que si alguien mira mis películas en sentido cronológico, tendrá la impresión de estar viendo capítulos de un único filme. Ciertamente existe una continuidad, temas que se van repitiendo, como una sinfonía donde los temas se retoman y se reproponen de maneras diferentes. Después aparecen nuevos temas que se desarrollan y dialogan con los anteriores, que los transforman, pero todo dentro de la misma sinfonía. Es una concepción bastante musical, algo que por otra parte está muy próximo a lo que hablábamos sobre el ritmo interior del cine.

Nosferatu: Y también al tono emocional de sus películas, al que tan bien se ajusta la música de Eleni Karaïndrou. ¿Cómo es su trabajo con ella?

Theo Angelopoulos: En primer lugar, le explico el argumento de la película y ella registra mi narración. No quiere la lectura de un guión, necesita mi voz, la voz como un elemento musical. Después ella me propone algunos apuntes que se van desechando o guardando hasta formar pequeñas frases musicales. Entonces, sentada en el piano, va interpretando estas frases, modificándolas, retocándolas. De estas frases salen los temas de la película. Después podemos tener un par o tres de encuentros antes de realizar las maquetas. En ocasiones Eleni ha trabajado también a partir de otras referencias musicales: música romántica, barroca. Hay una pieza en particular que para mí es un punto de referencia: el concierto para dos mandolinas de Vivaldi. En **Taxidi sta Kithira** estaba presente y en **La mirada de Ulises**, cuando escribía alguna cosa para la música, siempre lo acababa poniendo, y Eleni con esto ya sabe a qué me refiero. No se trata, por supuesto, de hacer una imitación, sino de intentar conservar un mismo perfume. Después, cada tema compuesto es asignado a un personaje o a una situación y se establecen una serie de variaciones, bien sea de instrumentos o de estilos, según las escenas.

Nosferatu: Pero si la música es fundamental en sus películas, no lo es menos el silencio.

Theo Angelopoulos: Claro, esto vuelve a enlazar con todo lo que hemos hablado sobre el ritmo, pero tambien con todo lo referente al fuera de campo, a la dialéctica entre presencia y ausencia. Hay una escena de **To Météoro vima tou pélargou** por la que tengo una debilidad especial: la escena de la boda desde los dos márgenes del río. En esa escena se oye únicamente el sonido del río, muy de fondo... y nada más. Ninguna voz y una ausencia total de música, una ausencia que yo creo que es extremadamente musical.

Anaparastassi

La reconstrucción

Francisco Llinás

Revisar, al cabo de los años, **Anaparastassi** ("La reconstrucción", 1970) ha constituido para mí una relativa sorpresa, y digo lo de relativa porque a estas alturas no deberíamos sorprendernos por tales experiencias: la película que he visto ahora bien poco se parece a la que recordaba y que había visto en una sola ocasión hará sus buenos veinte años. Debo aclarar que fue la primera película de Angelopoulos que tenía ocasión de contemplar y, por tanto, entre una visión y otra no solamente habían pasado los años, sino la obra entera del realizador.

Porque lo que de ella recordaba era, precisamente, aquello que más se parecía a la imagen que del cine de Angelopoulos tenemos, mientras que ahora lo que salta a la vista son, sobre todo, las diferencias que separan una primera película imperfecta, cuya coherencia no le impide ir tanteando en distintas direcciones, de una serie de películas que constituyen una de las más asombrosas obras de todo el cine moderno.

Frente a una serie de películas posteriores, todas ellas ancladas en el pasado y que constituyen una reflexión sobre la reciente historia de un país, un relato contemporáneo, que habla de realidades concretas: la Grecia profunda, devastada por la emigración. Un pueblo aislado, en el que apenas quedan mujeres, niños y ancianos, al que regresa un emigrante cuya mujer mantiene relaciones con uno de los escasos varones que quedan en el lugar. Y un relato que, desde los primeros momentos, cuando se nos informa de la dramática disminución del número de habitantes del pueblo, con una fuerte pretensión testimonial, oscila entre el realismo directo y una fuerte metaforización.

No podemos olvidar que este primer largometraje de Angelopoulos está realizado en plena dictadura de los Coroneles, cuando no es fácil, por razones de censura, hablar de la realidad cotidiana. El estricto relato de crónica negra, aún sin adscribirse la película al estricto esquema del género, queda en segundo término, pero permite introducir una serie de elementos de tipo documental, que emparentan la película con la mejor tradición neorrealista. En este entrecruzamiento entre documento y relato criminal no podemos dejar de encontrar ecos y paralelismos con **Ossessione** (Luchino Visconti, 1942), aunque aquí los personajes parecen interesar menos, como meros individuos, al cineasta. Pero hay esta misma pasión por enfrentarse a la miseria de la vida cotidiana, por levantar acta sobre determinados aspectos de la Grecia profunda.

Parece que a Angelopoulos la mera mecánica de la historia le interesa de forma muy relativa. O, mejor, que no le interesan los detalles estrictamente narrativos, sino tan sólo las líneas generales que la delimitan. Hay una construcción a varias voces, con saltos temporales, con un punto de vista fluctuante, a veces casi indeterminado, que no contribuye a clarificar la historia.

Y es que lo que importa es la globalidad antes que el detalle. La historia misma, a pesar de las reconstrucciones policiales, de las declaraciones contradictorias de los personajes, no se aclara. Porque, en el fondo, lo que importa no es quién ha matado al emigrante, cuál de las versiones que de los hechos da la pareja de amantes es la verídica, sino lo que está detrás de los acontecimientos, algo que tampoco está explicitado de forma clara. Y no porque el debutante cineasta no domine plenamente sus materiales, a pesar de algunos titubeos o de explorar diversos estilos narrativos, sino porque esta realidad no puede ser vista desde fuera. No deja de resultar pertinente que la doble investigación sobre los hechos la efectúen las autoridades judiciales, por una parte, y un equipo de televisión, por otro. Son dos miradas (y es evidente el escaso entusiasmo profesional que siente el juez) externas, que no se involucran realmente en los hechos, que, presumiblemente, en un futuro próximo (otro crimen, otra investigación) olvidarán una historia que, sin embargo, quedará grabada en la memoria colectiva de la pequeña y diezmada comunidad.

El espléndido plano que cierra la película es toda una declaración de principios. Como los periodistas o el juez, el cineasta también está fuera del relato y, cuando lo que el espectador espera es una explicación, le explicita, en una larga toma fija, la imposibilidad o, más bien, la impertinencia, de conocer la verdad de la pequeña crónica de sucesos. Porque la verdad que interesa es otra, el caleidoscopio de una serie de hechos que configuran una realidad social. Este plano, que (este sí) bien podría figurar en una de las grandes películas de Angelopoulos, y que viene a hablar tanto como de la propia historia, de la dificultad de contarla, coloca en primer término el problema de la representación, de la elección por parte del cineasta de un punto de vista.

Nos dice este plano -no nos encontramos en un relato a lo **Rashomon** (*Rashomon*; Akira Kurosawa, 1950), para entendernos- que los hechos pueden ser vistos de muchas formas distintas y que lo importante no son ellos mismos, sino la forma en que son vistos. Nos dice que aquello que el cine tradicional pone en primer término, la pura anécdota, no tiene mayor importancia. Que la película, no siempre de forma rigurosa, cuenta lo que realmente tiene que contar: que existe esta Grecia subdesarrollada, que vive (o sobrevive) gracias a la sangría de la emigración, y que a nadie, ni a los jueces ni a los periodistas, realmente le interesa. Ciertamente le interesa al cineasta, que él sí ha elegido estar ahí, pero tampoco él tiene explicación alguna que dar. Solamente puede dar el testimonio de una rabia y de una frustración.

Imeres tou 36

Días del 36

Santos Zunzunegui

Secreto tras la puerta

La segunda película de Theo Angelopoulos refleja de manera ejemplar los tiempos de su concepción. Hasta el punto de que puede ser vista, veinticinco años después de su realización, como decisiva ilustración de la teoría que sostiene que toda auténtica obra de cultura exhibe en su propia "manera de ser" las huellas (o las cicatrices, según se mire) dejadas inapelablemente por unas circunstancias llamadas a convertirse en su misma carne y sangre.

A la hora de la verdad, y para un espectador actual, **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972) testifica acerca de dos diferentes contextos organizados en círculos concéntricos y que podríamos denominar "interno" y "externo", respectivamente. Atender al primero permite considerar la manera singular en que la película ocupa un espacio en el mismo corazón de una vivísima polémica que por aquellos años sacudía el cine en la estela de los acontecimientos de Mayo del 68 y la emergencia de renacientes esperanzas revolucio-

narias. Y lo hace tomando postura de manera radical: alineándose junto a los que, de una u otra forma, proclamaban la necesidad de una inédita manera de "pensar el cine" para convertirlo en adecuado vehículo de las revitalizadas expectativas de la izquierda. Por eso el filme rompe con esa tradicional comprensión de la dramaturgia cinematográfica que venía sosteniendo que era posible utilizar los esclerotizados moldes del relato tradicional para dar cuenta de un mundo en transformación. La apuesta de Angelopoulos -estrictamente contemporánea de la que en otros países esbozaban cineastas como Godard, los hermanos Taviani, Syberberg, Jancso, Huillet y Straub, etc.- venía a revitalizar una tradición en cuya raíz encontraban acomodo autores cinematográficos como Eisenstein -sobre el que años más tarde Angelopoulos puntualizará que *"aunque nosotros lo amábamos él no nos amaba a nosotros"*- o dramaturgos como Brecht, autor este último del que la obra global del cineasta griego patentiza influencias sustanciales.

Pero es que además **Imeres tou 36** adopta la "forma" que adopta respondiendo, también, a una serie de condicionantes "externos". Filme histórico sobre el momento en que en Grecia se daban los pasos decisivos que iban a conducir a la instauración de la dictadura del general Metaxas en el año 1936, su rodaje y posterior montaje se llevan a cabo en el mismo momento en que la monarquía y una parte del ejército griego emprendían la aventura que iba a conducir a una nueva suspensión de las libertades políticas en la península helénica. De esta forma, el filme no podía menos que convertirse, mediante una mera elección temática, en espejo del momento.

Con todo, lo verdaderamente importante es el hecho de que la película iba a trascender esta determinación mediante la indagación de una "forma" adecuada para dar cuenta, más allá de la invocación argumental, de los mecanismos profundos del sistema político que iba a condicionar su encuentro final con el público. En otras palabras, **Imeres tou 36** se presenta como el resultado de una voluntad "estilística" que busca, de manera explícita, hacer hablar al filme en términos cinematográficos que puedan homologarse con los del universo sociológico del que se pretende dar cuenta. Los arriba denominados contextos "interno" y "externo" iban a ser traducidos en una serie de opciones que, siendo estrictamente formales, terminaban siendo, por eso mismo, abiertamente políticas.

Para ello las elecciones significativas se superponen, abarcando todos los niveles de la película. En primer lugar, una historia que, tomando como punto de partida acontecimientos reales, va a reconstruir de manera fragmentaria una compleja historia de crímenes políticos que adoptan la figura de una conjura de corte borgiano y de alcance inexplicado. Conjura que señala directamente hacia el carácter de trampantojo con el que se presenta el poder burgués. Por eso mismo, ya que no hay salida del laberinto, la película renunciará a la construcción de tipo indagatorio -después de convocarla para vaciarla de sentido: las peripecias del abogado- tan utilizada en aquellos "días de los 70" por el más complaciente cine político al uso. Por eso, también, el arco que el filme describe llevará desde un asesinato político de corte parapolicial hasta un triple fusilamiento en el que el poder político, tras haber renunciado a la parafernalia democrática, se exhibirá en toda su crudeza represora. O, un último ejemplo, en ese mismo sentido debe comprenderse la yuxtaposición realizada en las secuencias que preceden a los títulos de crédito de un asesinato, una detención -realizada en un plano-secuencia que iba a revelarse, *a posteriori*, como matriz de todo el cine posterior de Angelopoulos- y la preparación de esa celda, auténtico *Huis-Clos*, a la que no volveremos a entrar hasta el final del filme y en torno a cuya clausura va a edificarse la peripecia que se nos propone seguir.

En segundo lugar, las ubicaciones de la acción que oscilan entre un universo carcelario sólo habitado por susurros y estructurado sobre ese "punto ciego" que constituye en el filme la ya citada habitación donde el presunto asesino se va a hacer fuerte con su rehén político, amplios campos abrasados

por un sol de injusticia, desolados suburbios cuya calcinada tranquilidad sólo se ve alterada por el tímido vuelo de algunos panfletos, y esas habitaciones -despachos oficiales, oficinas partidistas- en las que el poder político se va a empantanar en sus propias vacilaciones.

Sobre esta base infraestructural se sitúan las opciones que van a permitir una curiosa reconducción del conocido eslogan brechtiano que invitaba a los artistas de izquierdas a ir más allá de las apariencias de las cosas. Me refiero a las dos grandes elecciones estilísticas que configuran la mirada que el cineasta deposita sobre los acontecimientos: primero, la posición central de la cámara y su combinación con la panorámica, concertada o no con el desplazamiento de aquélla; segundo, el retorno a esa exterioridad típica del cine de los primeros tiempos, fruto de la considerable distancia desde la que se van a filmar los distintos acontecimientos.

No deja de ser curiosa esa opción de hacer pivotar todas las acciones sobre una cámara que, pese a estar situada en el centro geométrico de las mismas, las observa, de hecho, desde una radical exterioridad. En el fondo, las grandes panorámicas de 360º no definen la ubicuidad de la cámara sino la inanidad de su visión. Lección que algunos denominarán "deconstructora" y otros "modernista": el centro no señala sino la opacidad de las apariencias, la rigurosa limitación del punto de vista, el vacío sustancial al que conduce toda operación de desvelamiento de un poder que enmascara celosamente sus secretos. A la manera de los dos centros de una elipse, dos grandes y ejemplares panorámicas estructuran el relato: una primera, diurna, que nos sitúa ante la imposibilidad de conocer el secreto que va siendo transmitido de grupo en grupo de prisioneros; otra segunda y nocturna, ya en las postrimerías del relato, apenas nos permitirá entrever las evoluciones del francotirador que va a acabar con la vida del falso (?) asesino del sindicalista con cuya muerte se abría el filme.

Sin duda la segunda opción estilística (la búsqueda del plano general como distancia ejemplar) deriva de la renuncia a cualquier contaminación psicologista, lastre típico y tópico de ese cine convencional de cuyos transitados senderos quiere apartarse **Imeres tou 36**. El retorno a la filmación en plano general tiene, sin duda, poco que ver con una voluntad arqueológica -aunque a la vista del cine posterior de Angelopoulos esta idea merezca ser revisada; piénsese sin más en **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odysséa*, 1995)- y expresa, fundamentalmente, una marcada voluntad de "guardar las distancias" con esa figura central del relato clásico que es el "personaje". Manteniendo en la lejanía el surgimiento del carácter pregnante, los planos generales se utilizan para recoger los trayectos y los desplazamientos, para dar cuenta de unos movimientos que trazan el dibujo que forma el rostro ignoto de un poder que se constituye ante nuestros ojos sin que podamos, muchas veces, reconocerlo.

En este sentido tiene plena vigencia la afirmación de Angelopoulos cuando afirmaba que *"la dictadura está inscrita en el mismo trabajo del filme"*. La declarada opacidad del filme puede, por tanto, entenderse de dos maneras en absoluto contradictorias: una, afirma la misma opacidad del régimen político metaforizado por la formalización cinematográfica. Otra, define la voluntad de un "nuevo cine" de situarse más allá de la "transparencia" de las películas tradicionales para diseñar un nuevo tipo de espectador modelo capaz de desentrañar las nuevas "ideas" a partir de las nuevas "formas" que se le proponen. Como puede verse volvemos a encontrar, cerrando el círculo, el carácter doblemente fechado de **Imeres tou 36**.

O Thiassos

El viaje de los comediantes

José Enrique Monterde

Cuando en el Festival de Cannes de 1975 fue presentada **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes") en la Quincena de los Realizadores, al no haber aceptado el gobierno griego -recién caído el régimen "de los Coroneles"- su inclusión en la Sección Oficial, fue recibida como un auténtico descubrimiento, convirtiéndose rápidamente en uno de los fenómenos centrales de un Festival que ofrecía un puñado de películas tan destacables como **Les Ordres** (Brault), **La flauta mágica** (*Trollflojten*, Bergman), **Perfume de mujer** (*Profumo di donna*, Risi), **Waqaa sanavat alyamr** (Lakhdar-Hamina), **Lenny** (*Lenny*, Fosse,), **Cache-Cache pastoral** (Terayama), **Szerelmen Elektra** (Jancso), **Souvenirs d'en France** (Techiné), **Allonsanfan** (*Allonsanfan*, Taviani) o **Hermano, ¿puedes darme diez centavos?** (Mora), **El enigma de Gaspar Hauser** (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, Herzog), **La ley del más fuerte** (*Faustrecht der Freiheit*, Fassbinder), **La tierra de la gran promesa** (*Ziemia obiecana*, Wajda), **Alicia ya no vive aquí** (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, Scorsese), **Hester Street** (Micklin Silver), **Milestones** (Kramer), etc.

En realidad, ese reconocimiento generalizado del interés de **O Thiassos** correspondía a la mezcla de sorpresa y alegría ante un filme que de forma neta y resonante se proponía no ya como una renovación, sino como una revolución dentro del cine histórico, equivalente a la que había significado, por ejemplo, **Le Chagrin et la pitié** (Marcel Ophuls, 1971) en el campo del documental histórico. Desgraciadamente, **O Thiassos** permanecería invisible para el público español, si exceptuamos alguna proyección en Filmoteca Española y la

muy posterior emisión televisiva del filme (el 7 de febrero de 1989), en obvia correspondencia con el desconocimiento de la obra de uno de los cineastas europeos básicos de los últimos veinte años, y de cuya obra -una decena de filmes- tan sólo la última y antepenúltima **-Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988) y **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995)- han sido estrenadas comercialmente en España.

¿Dónde podemos radicar la importancia de **O Thiassos**? La respuesta a tal pregunta no puede más que reivindicar uno de sus valores más agudos: su carácter polimorfo. Indudablemente se trata de un filme histórico, en la medida que sitúa el marco de su relato en un lugar y un período bien acotados del pasado reciente: Grecia entre 1939 y 1952. Es decir, la historia de Grecia entre la dictadura del general Metaxas y el gobierno autoritario democráticamente elegido del mariscal Papagos, lo cual significa un recorrido -y nunca mejor empleada esta expresión, en absoluto metafórica en este filme- por acontecimientos tan dramáticos y significativos como el rechazo de la invasión italiana (octubre de 1940), la ocupación alemana (abril de 1941), la lucha de la resistencia (1942-44), la evacuación alemana (octubre de 1944), la llegada de las tropas inglesas (octubre de 1944), los primeros enfrentamientos entre antiguos partisanos comunistas y ocupantes/libertadores ingleses (diciembre de 1944), los acuerdos pacificadores de Varkiza (febrero de 1945), el triunfo de la derecha en las elecciones de 1946 (marzo), el plebiscito sobre la reinstauración de la monarquía (septiembre de 1946), el desarrollo de la guerra civil entre comunistas y la derecha nacional apoyada por los aliados angloamericanos (1946-1949) y el triunfo electoral del mariscal Papagos (noviembre de 1952) bajo el lema "Autoridad, Disciplina, Anticomunismo y Reconstrucción".

Pero como correspondía a un filme que asumía la historia decantada por las corrientes historiográficas contemporáneas, alejadas del positivismo decimonónico -y sus correlatos narrativos inscritos en los moldes de la novela histórica o del drama romántico-, **O Thiassos** se aleja de la pretensión de una mera reconstrucción dramatizada de la historia con la presentación de sus grandes protagonistas individuales, del retrato psicologizado de un grupo de personajes ficticios insertos en un contexto histórico (al modo, por ejemplo, de la saga familiar), del cruce entre la ficción histórica y las diversas estructuras de los géneros cinematográficos o de la crónica documentalizada de los sucesos históricos. Todos esos modelos habían dado lugar a filmes mejores o peores, pero raramente habían situado en el centro de sus objetivos una autorreflexión sobre la propia Historia y sobre las virtualidades y características del discurso histórico a través del filme; frente a esas profundas y ricas tradiciones, **O Thiassos** afrontaba la constatación de que era imposible organizar aquel discurso al margen de la comprensión de sus propias condiciones de posibilidad, de su capacidad de generar un sentido histórico, interpretativo, que desbordara la mera evocación figural y ficcional de un pasado más o menos reciente.

La clave de la opción tomada por Angelopoulos se presenta en principio bajo dos aspectos: el reconocimiento explícito de la Historia como representación y la constatación de que la lógica histórica -siempre fundada en un concepto lineal y progresivo del tiempo- no es ajena a otras formas de pensamiento, como la pervivencia del mito, sustentado en estructuras temporales cíclicas y capaz de ahondar en una componente trágica de la existencia. Si de un lado la Historia es más que una forma de representación (discursiva), de otro el Cine también; de ahí que la convergencia entre esas dos formas de discurso se nos ofrezca especialmente productiva, en el supuesto de que se profundice -como hace Angelopoulos- en las implicaciones de semejante convergencia.

La estrategia del autor de **La mirada de Ulises** consiste así en una doble operación de debilitamiento del fundamento profundo de las formas de discurso histórico-fílmico. De una parte se relativiza la positividad de la narración histórica, inscribiéndola en la dinámica del relato mítico; de otra se debilitan los tradicionales efec-

tos de transparencia y naturalidad de la ficción fílmica convencional, reforzando la conciencia de su carácter de representación por la vía de una tendencia hacia la teatralización, que paradójicamente pasa por la exacerbación de ciertos elementos de la puesta en imágenes, con especial énfasis en la movilidad de la cámara (panorámicas y *travellings* sobre todo) y en el uso del plano-secuencia.

Ambas operaciones no son antitéticas, ni mucho menos, en la medida en que la penetración de la sustancia mítica en el relato histórico toma como eje la tradición de la gran Tragedia clásica, es decir, un claro antecedente teatral, por otra parte indudablemente inserto en lo más profundo de la idiosincrasia griega, en la medida en que realmente quepa trazar alguna línea de continuidad entre la Grecia antigua y la contemporánea. Tras las formas épicas, líricas e históricas que formalizaron literariamente la mítica arcaica, la Tragedia significó su prolongación, en los tiempos ya clásicos, como penúltimo gran aliento del pensamiento mítico occidental.

Por su parte, **O Thiassos** se articula bajo una lógica discursiva ajena al sentido lineal de la Historia, asumiendo la lógica circular del mito, de la repetición y clausura, del fatalismo y el destino. De ahí resulta ese aspecto totalizador, complejo y sin fisuras del filme, cimentado siempre, incluso excesivamente, en el rigor de las propuestas teóricas de partida. Ese conceptualismo desde el que Angelopoulos construye inequívocamente su filme puede revertir en algunos momentos en un cierto esquematismo narrativo o en una indudable frialdad expositiva, potenciados por la radical ausencia de psicologización de las actitudes de los personajes o de los eventos narrados. Pero lo más sorprendente es que al lado de aquellos momentos aparezcan otros de un intenso lirismo, de una irremediable poesía o hasta de una desarmante ingenuidad, casi *naïf*.

Las consecuencias de semejantes contrastes, del encuentro entre un método intelectualizado y la fuga lírica, contribuyen al polimorfismo del filme, de tal manera que en lo más simple -a veces hasta simplista- que se nos presenta se cimenta una ardua complejidad, mientras que las resonancias más profundas que pretende la película en los aspectos ideológicos e históricos se ofrecen con un clarividente didactismo. Ni decir tiene que semejante empresa sólo puede comprenderse a partir de una guía inspiradora que lleva como apellido el de Bertolt Brecht, lo cual nos obliga a una doble disgresión.

Todo lo expuesto hasta aquí sería probablemente incomprensible en el panorama cinematográfico actual, aunque evidentemente algunos de los aspectos más interesantes de éste serían por su parte inexplicables sin obras como las de Angelopoulos en los años setenta y ochenta, los años de declive de las posturas fuertes de la modernidad cinematográfica, ya que si algo se distancia del historicismo ecléctico y acrítico posmoderno sería el empeño ético-político desde el que **O Thiassos** fue concebido, puesto que no debemos olvidar que su génesis fue desarrollada -e incluso sus primeras fases de rodaje- todavía bajo el régimen dictatorial de los Coroneles griegos. Eso significa que aunque ahora podamos entender esta obra de Angelopoulos como un jalón "histórico" precisamente del devenir del llamado cine histórico y como un evidente experimento fílmico, en su momento no estaba demasiado lejos de poder ser entendido como un filme militante, con voluntad de incidencia inmediata y directa sobre la realidad griega -la superación de la dictadura de los Coroneles por la política reformista del conservador Karamanlis-, siempre desde la perspectiva de un cineasta (o simplemente de un intelectual) alineado en las filas de un marxismo en pugna por abandonar los reduccionismos dogmáticos, tanto respecto a la interpretación del pasado histórico como de la evolución de la lucha política o de las formas artísticas ajenas a los postulados del realismo superficial conocido como "realismo socialista".

Este aspecto directamente político

de **O Thiassos** nos obliga a retornar sobre algunos de los elementos históricos a los que nos remite. Parece claro que la eficacia inmediata del trabajo de Angelopoulos se inscribía en una reflexión sobre los peligros de la salida de una situación explícitamente dictatorial: tal como los largos años de la dictadura de Metaxas, la ocupación italo-germanobritánica o la guerra civil parecieron concluirse con el retorno a fórmulas parlamentarias -elecciones mediante-, la salida del régimen de los Coroneles después de siete años de dictadura también parecía ofrecerse bajo la forma de un proceso electoral dirigido desde las filas del conservadurismo más o menos democrático. Así, **O Thiassos** se pretendía como advertencia sobre el inmediato futuro político de Grecia desde la desconfianza en el auténtico afán democratizador de la nueva situación. Sin duda que la visión de Angelopoulos puede ser acusada de parcial o hasta de errónea; el posterior decantamiento de Grecia hacia los gobiernos socialistas y la propia licuación de las posturas sostenidas por los partidos comunistas -oficial (de obediencia moscovita) y eurocomunista, tal como se presentaron explícitamente separados en la Grecia de los años setenta- han desmentido parte de los temores de Angelopoulos, pero entre las virtudes de cualquier artista no se exige la adivinación del futuro, sino que basta con la cristalización de los temores del presente y, eventualmente, como es este caso, la reflexión sobre el pasado.

Sin entrar en una revisión a fondo de los aspectos netamente históricos evocados por **O Thiassos** -lo cual no impide remarcar la precisión cronológica y la minuciosidad del repaso de los eventos más importantes ocurridos durante el período escogido- no podemos dejar de señalar algunas de sus consecuencias. En primer término se puede resaltar la evidencia del desarrollo de formas autóctonas de totalitarismo paralelas a las nazi-fascistas, al modo de variantes nacionales como la de Dolfuss en Austria, Horthy en Hungría, Salazar en Portugal o Metaxas en Grecia, que incluso se enfrentarían con las armas a Hitler o Mussolini. Se trataba a su vez de recordar que una dictadura -como la de los Coroneles- no era en absoluto insólita en la Grecia contemporánea. A diferencia de filmes posteriores -que culminan con **La mirada de Ulises**-, **O Thiassos** carece de una visión "balcánica" de aquellos momentos, fundamentalmente en el sentido de no profundizar en las derivaciones de la inequívoca alineación búlgara del lado del Eje -con su ocupación de Macedonia Oriental y Tracia Occidental- y de que la ocupación de Grecia por Alemania fuese consecuencia tanto del fracaso italiano -la invasión de octubre de 1940 no avanzó en seis meses- como de la necesaria invasión de Yugoslavia. Diríamos que el Angelopoulos de 1974 todavía no tiene una visión "balcánica" de la historia, ésa que ha nacido tras la caída del "telón de acero" y la descomposición yugoslava, que ya centraba la espléndida y casi ignorada **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991), auténtica premonición de la guerra bosnia.

Un segundo aspecto a retener es la clara división que Angelopoulos propone de la propia sociedad griega durante la larga y cruenta ocupación. De una parte se configura la Grecia resistente, encabezada fundamentalmente por los partisanos comunistas, sin que haya en el filme alusión alguna al rey Jorge II y al gobierno griego del exilio cairota y londinense, lo cual repercute tal vez en una excesivamente maniquea inscripción de las corrientes anticomunistas de postguerra en el ámbito de los colaboracionistas con el fascismo, que comprenderían un segundo bloque bien definido en el filme. Ambos bloques se ven representados en el interior de la propia *troupe* de comediantes, en las figuras de Orestes y Egisto; pero sobre todo me interesa remarcar que es el resto de la compañía, aquellos que no tienen una alineación definida -aunque sea como en el caso de Electra por sus lazos fraternales con Orestes y por su ansia de venganza del padre asesinado-, quienes se articulan como una especie de coro de la tragedia histórica, en una meridiana remisión al conjunto del pueblo griego que, lejos de ser mero espectador, sufre la hambruna del invierno de 1941, la miseria por la inflación galopante o la indiscriminación de las represalias alemanas ante las acciones guerrilleras (pueblos enteros destruidos, fusilamiento de rehenes, etc.). De esa forma podemos volver a resaltar la imbricación de los aspectos históricos con el juego teatral que el filme nos propone; en ese sentido no faltaría siquiera la presencia

del corifeo, que en el filme adopta la figura del acordeonista, ese miembro de la compañía que reseña y resalta muchos de los momentos que recorre la vicisitud del grupo.

Otro aspecto histórico fundamental abordado por Angelopoulos consiste en el intenso debate que acompaña la lucha de resistencia y sobre todo los meses posteriores a la liberación en relación al posible retorno del rey, culminado con la campaña para el plebiscito de septiembre de 1946 que, como en Italia, debía resolver -aquí favorablemente- la cuestión. Diversas secuencias del filme se centran en el enfrentamiento -incluso violento- entre los partidarios de ambas posturas, siendo una de las más celebradas la confrontación mediante canciones en un baile pueblerino, brillante ejemplo -entre otros muchos- del papel de la música popular -autóctona o internacional, política o de consumo- a lo largo del filme, convertida en una de las formas estilísticas que ayudarían a definir **O Thiassos** como un cierto tipo de filme nacional-popular y que no se apartarían en absoluto de la componente brechtiana que lo recorre. Evidentemente que ese debate no le interesa a Angelopoulos exclusivamente desde la minuciosidad histórica: en la desembocadura de la dictadura de los Coroneles, la cuestión del hipotético retorno del rey Constantino era un tema palpitante, ya que como en el caso de Jorge II respecto al general Metaxas, el rey exiliado no era inocente del golpe de Estado militar de 1967.

Uno de los méritos del filme de Angelopoulos estriba en no haberse limitado a una exaltación épico-lírica (o trágica) de la lucha del pueblo griego por su independencia -algo con una intensa tradición romántica remontable hasta Lord Byron-, sino un ir hacia las consecuencias inmediatas del conflicto. Es decir, prolongar la acción a través de una salvaje guerra civil y hasta la "normalización" de 1952 con la elección del anticomunista mariscal Papagos -el vencedor de los italianos en Albania- como presidente del gobierno del rey. Con ello no deja de advertir Angelopoulos sobre los peligros de la afición griega hacia los salvadores, aun aquellos que operan (como Papagos, ¿como Karamanlis?) en nombre de la libertad y la democracia; y así mismo, ese período y la sustancial presencia británica en diversas secuencias del filme remiten a la importancia de la incidencia exterior en la política griega. Tal como a pesar del predominio de la resistencia comunista -que llegó a liberar parcialmente algunas zonas del interior del país- y a diferencia de lo ocurrido en la Yugoslavia de Tito, los momentos postbélicos no significaron la previsible adscripción de Grecia a la órbita soviética, dado que desde la conferencia de Teherán -y sobre todo del reparto de Yalta- la URSS accedió a otorgar Grecia a la tutela británica, la preocupación de Angelopoulos en 1974 discurriría en torno al carácter no menos tutelado de la nueva democracia griega (y recuérdese que el partido de Karamanlis se llamaba precisamente "Nueva Democracia") en base al papel de la OTAN.

Sin embargo, sería injusto extenderse en estas y muchas otras posibles observaciones sobre los contenidos históricos -y su traducción política en clave de contemporaneidad- de **O Thiassos**. El valor del filme reside ante todo -y no nos cansaremos de decirlo- no tanto en el valor de su discurso, posiblemente discutible desde nuestra perspectiva actual y respecto al cual sin duda el Angelopoulos de hoy tendría muchas cosas que matizar, sino en los modos de representación de la Historia propuestos y en las vías fílmicas seguidas. Con ello debemos volver a la referencia brechtiana, puesto que **O Thiassos** se sitúa de forma determinante entre los máximos ejemplos de la aproximación fílmica a las opciones distanciadoras que la *vulgata* brechtiana postulaba y que ahora nos pueden parecer un elemento tan fijado temporalmente -y anacrónico- de ciertas formas de la más radical modernidad cinematográfica. Aquel distanciamiento que recorría el conjunto de los filmes de Straub o Jancso -¿quién incluso entre los espectadores más ilustrados de hoy los recuerda?- o algunas piezas aisladas de otros cineastas embargados por la moda brechtiana, como el Godard de **Numéro Deux**, el Bertolucci de **La estrategia de la araña** (*La strategia del ragno*, 1970) o los hermanos Taviani de **Sotto il segno dello scorpione** (1968-69). Con motivo del pase en Cannes de **O Thiassos** fueron numerosas las referencias a Jancso, no sólo por la voluntad de revisión histórico-nacional en clave inequívocamente política, sino por cuestiones estilísticas, fundamentalmente la mencionada recurrencia al plano-secuencia, el trasfondo escénico y antinaturalista de la puesta en escena y el papel de la música y el baile como manifestación de formas de expresión de lo popular. No tendría sentido entrar aquí en una comparación profunda entre el método de Jancso y el cine del primer Angelopoulos, entre otras cosas porque me temo que a muchos lectores habría que explicarles quién fue el otrora tan influyente y reconocido cineasta húngaro hoy desaparecido de las pantallas, pero sí valdría la pena remarcar que más allá de las similitudes formales o de intencionalidad general, el cine de Angelopoulos se distanciaba de la retórica jancsoniana y ahondaba de una manera mucho menos críptica en una tradición cultural que siendo autóctona también había sido legada al conjunto de la tradición occidental.

O Thiassos se nos ofrece como un filme saturado de signos -que no de símbolos-, fruto de esa au-

toconciencia representativa. Hemos mencionado el papel de la música, las canciones y los bailes; podemos completar la complejidad de la banda sonora con la multiplicidad de idiomas, con las fórmulas retóricas del recitado teatral de la pieza decimonónica *Golfo, la pastora* o, sobre todo, con la capacidad de hacer expresivos esos silencios que acompañan los continuos deambulares de los comediantes por los caminos, las calles y las estaciones de Grecia. Pero también debemos resaltar que esa Grecia que Angelopoulos nos ofrece dista mucho de cualquier tópico turístico: nada de ruinas, ni de *sirtakis*, ni de sol e islas maravillosas. Una Grecia áspera, pobre, gélida, montañosa es el escenario permanente de la errancia de una compañía teatral de ínfima condición a través de pueblos olvidados, estaciones perdidas y pensiones de mala muerte.

Precisamente cabe destacar que un filme que rehuye todo naturalismo fílmico se nos ofrece bajo un penetrante realismo visual. Nada de decorados, salvo ese idílico campo lleno de ovejas que constituye el modesto telón pintado que, ajenos a cualquier desaliento, los cómicos instalan en los sucesivos e improvisados escenarios testigo de una repetida imposibilidad: la siempre fallida escenificación de esa obra trivial que jalona y se superpone, a modo de eterna repetición, a las vicisitudes históricas del momento. Pero en contraste con ese decorado, **O Thiassos** permanecerá en nuestras retinas como una sucesión de paredes desconchadas, de cielos plomizos, de tabernas y salas de fiesta desangeladas, escenarios absolutamente veristas para una representación tan estilizada como ajena al formalismo, pese al indudable virtuosismo que acompaña el trabajo con la cámara del gran Ghiorgios Arvanitis.

No diremos que **O Thiassos** no presente flancos débiles. No siempre la voluntad didáctica justifica algunas reiteraciones y simplificaciones, además de que en algún momento el modo de representación histórico-fílmico deviene en método aplicado con algún mecanicismo. Sin embargo, mi mayor objeción al confrontar el imborrable recuerdo provocado por el filme hace años y su reciente revisión se situaría en la lamentación de que el recurso a la tragedia ática, al ciclo esquilano de *La Orestíada*, resulte sobre todo un elemento estructural del discurso, una cita permanente a la tradición, un anclaje en el espacio del mito, una evocación continua de la capacidad de la Historia de repetirse y cerrarse en sí misma, pero no una reflexión en profundidad del valor intrínseco del mito, algo que filmes posteriores como **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984), **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980) y **La mirada de Ulises** profundizarán espléndidamente. Me falta, tal vez, la densidad del verbo trágico, el fulgor de las imágenes literarias de Esquilo; en una palabra, la sobrecogedora belleza de unos textos que emocionan e impresionan al cabo de tantos siglos.

Pero evidentemente ése es un reparo personal, injusto en la medida en que no se sitúa ahí ni el interés ni el objetivo de Angelopoulos, de forma que ni con sus más de tres horas de metraje podemos demandarle abarcar la totalidad de registros que pone en marcha. Dicho eso, sólo nos quedará reiterar que **O Thiassos** queda situada como una de las cimas en el encuentro entre Cine e Historia, en la autorreflexión representativa que caracteriza lo mejor del cine moderno, en la construcción de una interpretación histórica y en la militancia de una opción política que responde no al apriorismo ideológico, sino a la confianza de que sólo se pueden decir cosas importantes a través de trabajos tan serios como creativos. En una palabra, haciendo una de las obras de arte que el cine moderno nos ha legado.

I Kynighi

Los cazadores

Juan Miguel Company Ramón

1. En el tríptico cinematográfico diseñado por Angelopoulos donde se revisita alegóricamente la historia griega desde la dictadura de Metaxas en los años treinta hasta la instauración de la democracia en 1974, **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977) hace referencia a un período de cambios y turbulencias -el que va desde el gobierno del mariscal Papagos al régimen republicano de Karamanlis, pasando, pues, por los años del terrorismo fascista de Estado contra la izquierda, el golpe monárquico de 1965 y el de los Coroneles en 1967- que, al ser contemplado, como en su anterior filme, desde una óptica radical de izquierdas, le crea toda clase de problemas. Ghiorgios Papalios, productor de **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975), abandona esta vez la empresa y Angelopoulos, cineasta *non grato* para el derechista gobierno de Karamanlis, se ve obligado a producirse la película él mismo, ayudado financieramente por su hermano Nikos, tan sólo con una aportación del I.N.A. francés y un adelanto sobre los derechos de antena de las televisiones suiza y francesa. El gobierno negó al filme el derecho de representar oficialmente a Grecia en el Festi-

val de Cannes de 1977, prefiriendo una tranquilizadora visión de los clásicos: **Ifigenia** (1976), de Michael Cacoyannis.

2. La anécdota argumental de **I Kynighi** es susceptible de ser resumida en un par de frases: un grupo de cazadores, pertenecientes a la burguesía dirigente griega, descubre en la nieve el cadáver, incorrupto y aún sangrante, de un partisano de la guerra civil (1947-49). La emergencia de ese cuerpo olvidado en la Nochevieja de 1976 remueve en cada uno de ellos -incluyendo un ex-comunista que se cambió de bando para sobrevivir- su conciencia histórica de los hechos acaecidos en el pasado. Dicha conciencia se convierte en el tema principal del filme, siendo la anécdota del hallazgo del cadáver su motor desencadenante, al igual que la exposición del cadáver de Vakulinchuk en el puerto de Odessa era, para el Eisenstein del **Potemkin**, *"la exhortación del muerto"*. En un movimiento de perfecta simetría, el cadáver será, finalmente, enterrado en la nieve por sus mismos descubridores. *"La clase dominante en Grecia"*, dice Angelopoulos, *"tiene miedo de la historia y, por esta razón, la oculta"* (1). Siendo, pues, base esencial del filme la toma de conciencia histórica de la clase burguesa, el espacio donde ésta se manifieste deberá gozar de todas las características escenográficas propias de la ficción, la falsedad y la apariencia -atributos todos ellos asociados al grupo social descrito-, y de ahí que, en el hotel donde los protagonistas se alojan, el cadáver sea ubicado tras la roja cortina de una suerte de embocadura de teatro a la italiana, apareciendo o desapareciendo según convenga a las necesidades del (psico)drama.

3. *"El grupo de **I Kynighi**"*, dice Sergio Arecco, *"no es itinerante como el de **O Thiassos**, está enclavado en un 'teatro' estático, en una escena cerrada"* (2). El crítico italiano echa de menos en el filme una estrategia narrativa de carácter globalizador tan firme como la de **O Thiassos**. En algunos momentos la dialéctica exterior-interior peca de una cierta rigidez: los vientos (exteriores) de la Historia -que, para Angelopoulos, es siempre historia de la lucha de clases- no logran despejar del todo las miasmas fantasmáticas acumuladas en el interior burgués por el imaginario de sus personajes. Cuando el filme se presentó en la Mostra de Pesaro del 77, alguien sentado a mi lado comentó que, con respecto a su filme anterior, Angelopoulos había retrocedido de Brecht a Pirandello. Aunque hoy sería una observación matizable -sobre todo teniendo en cuenta la evolución posterior de la filmografía del cineasta griego-, no deja de seguir resultando problemático el hecho de que Angelopoulos ponga al mismo nivel de realidad (fílmica) los fantasmas de la clase dominante y el conflicto político-social que está determinando su actuación. A este respecto, el simbólico, orgasmático coito de una elegante dama con el rey -alegoría del golpe monárquico del 65- vendría a corroborar la tesis de Vicente Ponce: *"El cuerpo burgués que habita en **I Kynighi** es un cuerpo histérico. 'Representa', bien explícita e individualmente, una clase y se pregunta quién es, qué es. Como en la red de síntomas de la histérica, su delirio, su teatro, desvela y a la vez oculta, induce al descubrimiento pero también al disfraz, se unta de maquillaje y lo que nos hace mirar subraya que hay algo que quiere ser ocultado..."* (3).

4. *"El hecho de que él esté aquí es un error histórico"*, dice uno de los cazadores al descubrirse el cadáver del partisano. La guerrilla comunista es, en casi todo el filme, un mal sueño: pesadilla de la clase dirigente y retorno de lo reprimido en su imaginario. Por eso destacan tanto -y permanecen en la memoria del espectador- aquellos momentos donde la fractura imaginario/real se ve desplazada por la confrontación, en el interior del mismo plano, de dos realidades antagónicas: cuando el grupo de burgueses y militares se reafirma a sí mismo mediante una patriotera, fascistizante canción -cuyos militares ecos se escuchan, desflecados y distantes, en el genérico del filme-, su alegría que-

da, literalmente, congelada ante la visión de un desfile de barcas por el río cuyos ocupantes esgrimen banderas rojas y acompañan el rítmico golpear de los remos con una melancólica canción de amor punteada por los trémolos de una armónica. No se trata tan sólo del instante más bello del filme, sino también de aquel que logra articular una dialéctica operativa, en términos plásticos, entre la colisión de dos grupos sociales antagónicos: la chocarrera mascarada burguesa reducida al silencio por el pausado emerger de las clases populares. Para un espectador poco avisado, el entierro del partisano al final del filme puede significar la instauración del principio mismo de la realidad: la guerrilla comunista es un sueño que se desvanece. Tal equívoco proviene, qué duda cabe, tanto de una carencia de crueldad irónica en el buñuelesco moralismo del filme (es la tesis de Arecco en su libro) como, añadiríamos, de una cierta duda a la hora de establecer una reflexión pertinente sobre la idea misma de representación (y de representación fílmica). Ya a propósito de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984), Angelopoulos nos hablaba a Paco Llinás y a mí (4) de cómo la ficción del hijo suponía liberarse, "en términos cinematográficos", del padre. Siempre he pensado que el fantasmático fusilamiento del grupo burgués, casi al final de **I Kynighi**, remitía no tanto al Buñuel de **El discreto encanto de la burguesía** (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) como al Renoir de **La regla del juego** (*La Règle du jeu*, 1939), cuando un lío de faldas organizado entre un guarda forestal, la mujer de éste y un cazador furtivo hacía que los excelsos invitados del marqués de la Chesnaye levantaran las manos, aterrorizados, máscaras sorprendidas en la víspera de su propia destrucción como clase social, sintiéndose encañonados por la escopeta de su potencial enemigo. El que, de momento, la filmografía de Angelopoulos se cierre con una meditación sobre la Europa actual que es, también, una meditación sobre el cine en su centenario -y la memoria histórica que esto conlleva-, no hace sino afirmar hasta qué punto el cineasta griego ha asimilado el juego de la fición propuesto por Renoir, ubicándose a su mismo nivel de radicalidad y rigor.

NOTAS

1. Citado por Sergio Arecco: *Theodoros Anghelopulos*. Il Catoro Cinema. Florencia, 1978. Página 93.

2. Ibídem. Página 105.

3. *Contracampo*, número 40-41. Madrid. Otoño 1985-Invierno 1986. Página 74.

4. Ibídem. Página 83.

O Megalexandros

Alejandro el Grande

Casimiro Torreiro

"El poder es". Notas a propósito de O Megalexandros

Secuencia 43. El Maestro del pueblo, recluido como todos sus convecinos por las drásticas disposiciones de aquel que es conocido por Megalexandros, enseña a través de la ventana, en la clandestinidad de una noche envuelta por los sones de las músicas militares que vienen de lejos, una lección elemental pero mucho más efectiva, radicalmente cierta, de cuantas se puedan aprender en una escuela: la propiedad es una realidad tangible, y como todas las realidades, brutal, puesto que sólo sirve para separar a los hombres, para anular la solidaridad entre ellos, para hacer de cada uno un extraño para el otro; el poder sólo -¡y tanto!- es: existe cuando se ejerce, cuando se concreta. Lo demás es especulación, pero nunca intrascendente.

El destinatario de sus enseñanzas, un joven a quien no por casualidad llaman también Alexandros, escucha con atención para, tres secuencias después, recitar él mismo la lección aprendida. Lo hace, empero, para un cadáver: el Maestro ha caído por obra de unas balas que no se sabe desde dónde vinieron -¿acaso importa, ante la implacable lógica que los acontecimientos han tomado ya entonces?-, y sólo pervive pues en esa lección aprendida. Alexandros el joven, el porvenir de la

revuelta, estará desde entonces capacitado para entrar en las ciudades: es el único que ha recibido una lección y que está en posición de aprender de la derrota vivida, él es el futuro. Si es que algún futuro le queda a la revuelta.

Tiempos de autocrítica y esperanza

Rodada en 1980, presentada ese mismo año en el Festival de Venecia, **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande") es la primera película explícitamente política rodada por Angelopoulos pensando en recapitular un siglo largo de experiencias revolucionarias y, desde luego, no sólo en Grecia: una puesta en cuestión, desde dentro, de las ideologías nacidas en la izquierda desde el fecundo siglo XIX. Todo en ella es, a pesar de la anécdota histórica que la sustenta, pura metáfora, puro símbolo: Alejandro Magno como ideal libertador del pueblo griego venido desde el fondo de los tiempos, la epilepsia como "enfermedad de los héroes" (1), sucesos que emblemáticamente ocurren en los primeros meses de un nuevo siglo, que es el nuestro; posturas políticas referidas a un suceso minúsculamente revolucionario, pero que en realidad expresan posicionamientos sobre la mismísima revolución como utopía posible, y necesaria.

Como episodio histórico, **O Megalexandros** recoge tan sólo algunas anécdotas desparramadas en el tiempo, en las agitadas luchas que han azotado la historia más o menos reciente de Grecia: la existencia, durante la guerra de independencia contra Turquía, de un luchador llamado Kolokotranis que se vestía como Alejandro Magno; la de un partisano, Ares Veluchiotis, quien durante la Segunda Guerra Mundial se hacía pasar por una reencarnación del Magno mientras mataba alemanes: el Libertador se perpetúa a sí mismo -y es eso lo que le interesa a Angelopoulos- porque vive en la memoria del pueblo. La anécdota en sí, el rapto de un grupo de cinco viajeros ingleses quienes, émulos de Lord Byron, se van a contemplar el Cabo Sunion sólo para ser raptados por un campesino huido de la justicia que los utilizará como moneda de cambio en sus reivindicaciones contra Estado y propietarios, es lo de menos: basta con que hubiese sido posible.

Porque lo que este episodio muestra es sólo la excusa para introducir el bisturí en las entrañas de una tradición, la de la izquierda y sus derivas: alrededor de ese rapto, y sobre todo de sus consecuencias, se tejerá una plausible hipótesis de las *défaillances* de la utopía izquierdista cuando se transmuta en poder efectivo, cuando abandona sus discursos sobre el Estado a conquistar para abolir la sociedad de clases y se hace ella misma poder efectivo. Ése es el discurso que Angelopoulos desgrana en 50 secuencias, 3 horas y 20 minutos de cine de ensayo con tres grandes protagonistas: el "bandido" que se convierte en caudillo y sus hombres: los peligros del poder que sólo es eso; o dicho de otro modo, el estalinismo que suplanta a quienes realmente deberían hacer el cambio social y los somete a un régimen de control policial; la tradición anarquista representada por los exiliados italianos, y por fin, una praxis cotidiana de la vida en común, del comunitarismo del trabajo, representado por el Maestro y la gente del lugar.

El resto importa poco. Del bando contrario -del poder instituido- sólo interesan las instituciones, sus símbolos y servidores; sus encarnaciones pragmáticas: ejércitos, jueces, políticos; la propiedad, representada por esos amos del país que asisten al baile de fin de año; los activos intermediarios. Todos, ellos y los revolucionarios, vistos de lejos, contemplados por una cámara que en ninguna de esas 50 secuencias se acerca ni tan sólo al plano medio, no digamos ya el primer plano: no estamos en el territorio de la adhesión sentimental, ni en la búsqueda por el autor de una identificación primaria con el actor/icono de masas, por mucho que el protagonista del filme, Omero Antonutti, fuese entonces el símbolo de un cierto cine *engagé* y europeo.

Viaje al corazón de la utopía

Megalexandros es pues la crónica minuciosa, poética y a menudo desgarrada de una derrota, una de tantas. Una derrota presidida por el Tiempo, cuya encarnación, el reloj, se constituirá en símbolo de las distintas actitudes de los agentes que el filme propone: en el plano inicial, las doce campanadas que abren el convulso devenir del siglo XX marcan un preciso tiempo histórico; en cambio, el reloj del pueblo es más que Historia: es también actitud ante ella. El Maestro que lo detiene pretende abolir de un golpe y para siempre todo el Pasado, el tiempo de la dominación de los propietarios sobre los campesinos de la zona que era marcado por ese mismo medidor.

La puesta en marcha del reloj por los hombres de Megalexandros simboliza, en cambio, el Tiempo que se pretende el propio: el tiempo del poder, la soberbia del control, la utopía abolida porque su materialización es el Tiempo del gobernante. Su destrucción a manos de los anarquistas italianos que, prófugos de la Justicia -no importa de qué país: de la justicia de clase, que es común a todos los países donde clases haya-, es el símbolo de la impotencia: lo destrozan a golpes aquellos que son incapaces de enfrentarse al caudillo y que prefieren la huida a la lucha: su tiempo histórico ha terminado, sanciona Angelopoulos.

Y lo hace desde la comprensión del marxista que, sin dejar de criticar en términos históricos una estrategia de cambio social fracasada por sus imprecisas herramientas, se sabe embarcado en parecidas barcas: la misma comprensión crítica, en suma, de los hermanos Taviani en **No estoy solo** (*San Michele aveva un gallo*, 1961), cuando mostraban el mayor respeto por ese activista que, fracasado en su lucha y condenado de por vida a la prisión, asistía desde ella -desde fuera del mundo; desde la irrealidad- al lento desmoronamiento de sus certidumbres, sólo sostenido por la canción que da título original al filme y que, aprendida en los lejanos días de la infancia, se convertía en la única resistencia activa frente al aislamiento y la locura.

De esa forma, la magistral secuencia 33, cinco largos minutos en plano-secuencia resueltos con un doble *travelling* circular, mostrará el desgarro de la desunión y el aislamiento de los ácratas, alejados de la gente del lugar no tanto por su lengua diferente -que nunca ha sido causa de desunión-, sino por su radicalismo en la defensa de la propiedad colectiva frente a los intentos de los lugareños, los mismos que se alejan mientras ellos cantan hueros himnos revolucionarios sin otro destinatario que ellos mismos -el discurso ensimismado-, que pretenden recuperar el control de la tierra que han trabajado los suyos durante generaciones: como los militantes anarquistas de **Tierra y libertad** (*Land and Freedom*; Ken Loach, 1994), a ellos también los está derrotando el despotismo y la desunión. Y ahora, el mismo puente que los uniera (secuencia 17) es el irreversible testigo de una ruptura: quienes lo atraviesan en sentido opuesto -de derecha a izquierda: del presente al pasado, diríamos siguiendo las normas de representación icónica de nuestra cultura- son los lugareños, mientras los ácratas se quedan irrevocable, dramáticamente solos.

El alejamiento de los anarquistas, cuando todo el pueblo duerme para embarcarse en su enésimo exilio, en su enésima aventura revolucionaria, les aleja de la derrota que se cierne sobre Megalexandros y sus hombres, pero también sobre el pueblo, víctima del rebelde convertido en caudillo. La historia del caudillo involuntario es la de la soledad del poder: enajenado de los suyos porque no dispone del don de la palabra -de la capacidad de convencimiento, del rigor del discurso-, sólo impondrá sus puntos de vista sobre el tratamiento de los rehenes por la fuerza de las armas.

El plano-secuencia más largo del filme, los 8 minutos 20 segundos que dura la ejemplar secuencia 42, refleja en toda su crudeza el desvanecimiento de la Utopía. Megalexandros, cada vez más aislado de los suyos, decide llevar su postura de radical dogmatismo hasta el final: sabedor de que sólo tiene una moneda de cambio, los

rehenes, los hace formar ante un pelotón de ejecución. Los lugareños, ante esa coacción, deciden devolver las armas a la fiel guardia de corps del caudillo, no sin demostrarle después su desprecio arrojando el líquido que tienen en sus cuencos, una ceremonia de rara uniformidad plástica que deja al caudillo solo entre sus hombres en armas: ahí se consuma la soledad del antiguo cautivo, la trágica soledad del poder omnipresente y aterrorizante.

El porvenir de Megalexandros sellado desde entonces. El pueblo se convierte en cárcel, sus hombres en sus guardianes y la represión hacia quienes hasta entonces le habían sostenido, en la única forma de diálogo con los suyos: como también muestra la secuencia 42, cuando el caudillo decida dirigirse a los suyos, una vez más le será negada la palabra y tendrá un acceso de epilepsia, que sus hombres, solícitos, intentan ocultar obligando a la concurrencia a volverse de espaldas. El guerrero no sólo deberá ser fuerte, sino también parecerlo.

Aislado y entregado a la irreversible lógica de la destrucción, Megalexandros fusila a los disidentes. Como Stalin, también él llevará hasta sus últimas consecuencias el aislamiento de los suyos como la forma de seguir siendo fuertes, y puros, frente al enemigo. El juicio de Angelopoulos será entonces inapelable: en la secuencia 44, la del fusilamiento de los disidentes y de la hija del caudillo, que decide aceptar el destino de aquéllos, Megalexandros dispone el pelotón de fusilamiento ante un círculo ritual, mientras los sitiadores, en la distancia, también se colocan así para ejecutar sus marchas militares: la misma música envuelve ambos campamentos y hermana diegéticamente la lógica destructiva a la que ambos bandos se entregan mientras condenan a los mismos inocentes. A los campesinos disidentes, por un

lado; pero también a los soldados de a pie, marionetas que representan su papel de represores y que están al otro lado de la barrera física -el río- que separa a ambos contendientes.

La radicalidad dogmática se materializa, en fin, con la salvaje ejecución de los rehenes, que mueren significativamente en *off* bajo el filo de la espada del Magno convertido en déspota. Lo que sigue es sólo lo previsible: el ataque del ejército se llevará por delante a todos, pero el caudillo perecerá ritualmente a manos de los suyos. El círculo que se abriera al comienzo, cuando ese campesino vestido de macedonio se subió por vez primera a su caballo blanco, y que se plasmara incluso físicamente en un perfecto claro en el bosque, se cierra ahora con esos campesinos que tapan literalmente con sus cuerpos al caído, evaporado bajo el peso de los suyos. En su lugar, un fragmento de estatua y una mancha de sangre nos recordarán que, como Alejandro Magno, el Megalexandros campesino es ya historia. O mejor dicho, leyenda: la Historia, sanciona Angelopoulos, sólo monta en el caballo del otro Alexandros, ese que, tras la derrota, ya está preparado para entrar en las ciudades. Y con él, la utopía rediviva.

NOTA

1. *"Usted sabe que, desde Hipócrates, la epilepsia era la enfermedad de los héroes porque no se la podía explicar. Era una especie de locura (...); había en ella como una punición infligida a aquel que quería sobrepasar las normas humanas"*. Declaraciones de Theo Angelopolulos a Michel Ciment. *Positif*, número 250. Enero, 1982.

Atenas, retorno a la Acrópolis

Jesús Angulo

Una de las constantes más claras en la obra de Angelopoulos es su obsesión por el viaje, el movimiento (a través del tiempo, pero también a través del espacio), como fuente de conocimiento. El propio realizador, que ha reflexionado en multitud de ocasiones sobre su cine, sobre todo en las numerosas entrevistas a las que se ha sometido, ha constatado en más de una ocasión la importancia que en su vida y en su obra han tenido los viajes, algo en lo que intentaremos abundar más detenidamente a partir de **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988). Desde este punto de vista, Atenas, como toda gran ciudad en gran medida encerrada en sí misma, podría representar en cierto modo la inmovilidad, algo radicalmente excluido en su filmografía, sea cual fuere el sentido que se le dé a la palabra. De hecho, si el realizador ateniense no hubiese recibido el encargo de filmar el capítulo correspondiente a Atenas de la serie "Capitales culturales de Europa", nos encontraríamos con que Angelopoulos ha realizado su obra prácticamente de espaldas a su ciudad natal. Antes de **Atenas, retorno a la Acrópolis** (1983) su presencia se limitaba a las rememoraciones contenidas en el impresionante fresco histórico que es **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975) (básicamente centradas en los sucesos de finales de 1944 y principios del año siguiente, conocidos como "La batalla de Atenas"), así como a ser el otro punto de partida de su largometraje inmediatamente anterior a este documental, **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980). En este filme, Atenas más que punto de partida se puede considerar punto de huida. De la última noche del siglo XIX huyen los exquisitos aristócratas ingleses, en busca de uno de los amaneceres más conmovedores que al ser humano le sea dado contemplar: el sol emergiendo del mar Egeo frente al magnífico templo de Poseidón en cabo Sunion (en un *snob* ejercicio de homenaje a lord Byron). Como huyen -y aquí en un sentido más literal- los que serán sus captores, Megalexandros y los suyos, que escapan de su prisión ateniense para entregarse a imposibles sueños de liberación. Una vez más reaparecerá Atenas años después, precisamente en **Paisaje en la niebla**, cuando Voula y Alexandros huyen de la ciudad en busca de un padre no menos imposible. No sería, por tanto, el papel de esta ciudad demasiado eminente en el cine de Angelopoulos de no ser, precisamente, por este mediometraje de origen televisivo.

De Angelopoulos no podríamos esperar una visión tópica, de loa esteticista a su ciudad. Al contrario, el realizador opta por abundar en el tema del viaje, aunque en este caso lo haga en su dimensión temporal. Desde el primer momento, desde la amplia panorámica sobre la ciudad, conglomerado confuso de edificios apretados, difuminados por la niebla de la contaminación, que se detiene ante la vista de la Acrópolis, la voz en *off* del narrador nos avanza: *"Aquí, en esta vieja ciudad que cumple cuatro mil años, ha nacido todo. Por aquí han pasado todos, todas las razas, todas las lenguas, todas las banderas, todas las ideas del mundo"*. Rehuyendo la postal turística, nos enfrenta a las huellas del tiempo. Cual certera radiografía, penetra hasta el esqueleto de sus piedras, taladrando con la cámara su memoria. Se ofrece como un auténtico maestro de ceremonias, funde medio siglo de la ciudad con sus propios recuerdos de ateniense, sin obviar una memoria colectiva milenaria. Nacido en el barrio de la antigua Ágora, a los pies de la Acrópolis, sus *travellings* suceden sin tregua las caóticas callejuelas próximas a Monastiraki, la pequeña iglesia bizantina del si- glo X, una mezquita turca, la espléndida Torre de los Vientos, reloj romano de sol y agua, y el antiguo cementerio griego, todo ello inmediatamente después de ver los vagones del

metro emerger de un túnel, que se diría que escapa de las mismas entrañas del templo de Hefesto, el dios cojo del fuego, hijo de Zeus y Hera. Viaje breve y certero en el tiempo, pero también -y he ahí otro tema mayor en Angelopoulos- defensa explícita del mestizaje al que Grecia ha estado siempre "condenada". El mismo caos del que nos hablará más adelante como constante de una ciudad que desde la primera mitad del siglo XIX ha tenido como *"única norma para el crecimiento, la anarquía municipal"* y que, aún hoy, *"sigue en el caos"*. Memoria de siglos que alcanza hasta su propio dormitorio infantil, bajo el cual fue hallado el de otro niño que pasó allí su infancia dos mil quinientos años antes y del que, incluso, fue hallado un juguete de terracota.

Angelopoulos ama a Atenas por medio de sus heridas: las huellas de proyectiles dejadas en el marco de mármol de su segunda casa durante el Diciembre Rojo de 1944, tras la liberación de Atenas por los aliados; el recuerdo de la muerte de su profesor de música, el señor Homero, en esas mismas jornadas, despedazado por un obús, que permanece inevitablemente unido a una de sus primeras ascensiones, con él, a la Acrópolis; el ya desmantelado cine Marte, donde vio su primera película **Angels with Dirty Faces** (Michael Curtiz, 1938), de la que recuerda el heroico camino de James Cagney hacia la silla eléctrica; sus excursiones a un monasterio bizantino, que le devuelven la imagen de un vecino, prófugo de Asia Menor, cuyo rencor hacia la Turquía que le expulsó sólo quedó superado por su propia desgracia; la silueta remarcada en el asfalto de Satirios Petroulas, muerto por la policía en julio de 1965. Su cámara, manejada como siempre por su fiel Ghiorgios Arvanitis, succiona el tiempo de las piedras, de las calles. Su banda sonora, como en **O Thiassos**, hace rememorar ecos de manifestaciones y protestas entre el bullicio cotidiano de Syntagma y Omonia. La tristeza ateniense que el realizador nos transmite viene de la ternura que le produce sentir a su ciudad con la espalda quebrada por siglos de sufrimiento. Lo que no impide declaraciones de amor como la de aquel Ulises (nombre-fetiche de la cultura griega donde los haya y, por tanto, también de su cine) que en 1821, al mando de los insurrectos de la ciudad que cercaban a las tropas invasoras turcas, llegó a entregar a sus enemigos el plomo que necesitaban para fabricar las balas con las que habrían de dispararles, a cambio de que no desmontasen los mármoles del Partenón para extraer de sus junturas el necesario metal para sus armas. O la de otro nuevo Ulises que, recién regresado de la Australia a la que se había visto obligado a emigrar durante muchos años, volvió una noche a esa misma Acrópolis para morir, solo, entre sus anheladas ruinas. Un personaje que se nos aparece como un claro antecedente del protagonista de su siguiente película, **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984).

Entre las populosas calles próximas a Monastiraki y su viejo mercado, el tráfico desordenado de Omonia, las nuevas y asépticas avenidas, las piedras milenarias y el impresionante Museo Arqueológico, la voz en *off* va arrancando girones de la historia griega: la insurrección de la guerrilla comunista de 1944; los enfrentamientos entre estudiantes y policía por la cuestión chipriota en 1952; las protestas contra el tratado greco-norteamericano de 1953, que abría el paso a la instalación de las bases de la OTAN; la lucha armada de la EOK en Chipre, a partir del uno de abril de 1955; las elecciones, corrupción y violencia de 1961; la esperanzadora victoria de Papandreu en febrero de 1964; la lucha contra el gobierno de los Coroneles entre 1967 y 1974. Luego *"volvió la democracia... pero las cosas no han cambiado"*. Siempre la impotencia y la soledad del pueblo griego frente a un destino vuelto de espaldas. *Travellings* escrutadores buscan más allá de lo visible. Una búsqueda que, en ocasiones, confiere a sus imágenes algo de irreal, semejante a los desnudos inmóviles que reproducen los cuadros de Tsarouchis, introductores del elemento teatral tan presente siempre en el cine de Angelopoulos, que monta un decorado de casas prácticamente en ruinas y montones de escombros rodeando un impoluto piano, a los sones de la melancólica música de Manos Hatzidakis, amarga como los poemas de Seferis que salpican la película. Si Angelopoulos reivindica "su" Atenas, lo hace reivindicando "la" memoria. Sus conclusiones no pueden ser optimistas, y de ello dará prueba su siguiente título, **Taxidi sta Kithira**, que ya se apunta como algo más que una sombra en esta **Atenas, retorno a la Acrópolis**.

Taxidi sta Kithira

Viaje a Citera

Carlos Losilla

La gran cacofonía posmoderna

Como el Harvey Keitel de **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odysséa*, 1995), también el Giulio Brogi de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984) es un director de cine inmerso en lo que se adivina un profundo *impasse* creativo. Pero si la terapia de aquél consiste en emprender una huida hacia adelante que le conducirá hacia el mismísmo corazón de las tinieblas de este fin de siglo, simbolizado por la guerra de la ex-Yugoslavia, la de este último se inclina por los abismos de la creación, las insondables profundidades de la mente. Más de diez años, en efecto, separan una película de otra, y lo que media entre ellas corresponde fielmente al camino recorrido por su director -y por tantos otros intelectuales europeos de su generación- en esa

década incierta: del refugio en la intimidad a la búsqueda de la inocencia perdida, o, por materializarlo en imágenes mucho más evidentes, recreadas por los propios filmes, de la figura del Padre a la figura del Cine, de la película que quiere rodar Brogi para retornar a sus orígenes a las películas que quiere encontrar Keitel para recuperar sus raíces.

Taxidi sta Kithira es, así, un viaje interiorizado. Como fondo de los títulos de crédito, algo parecido a una nebulosa o una constelación bulle misteriosamente desde el fondo del plano. En la primera escena se hace la luz en una habitación, alguien llama a un niño que mira por la ventana -*"¡Alexandros!"*- y éste sale al exterior, corre por calles desiertas, golpea por la espalda a un soldado alemán y, finalmente, se refugia en un terrado, donde, en posición fetal, oye otra voz que le conmina a bajar la cabeza. Es el director del filme que, en la siguiente secuencia aparece ya en su casa, por la mañana, paseando pensativo en batín y saliendo a la terraza, desde la cual se domina la ciudad de Atenas y donde le espera otro niño, su hijo, interpretado por el mismo actor infantil. Alexandros, el director, le lanza una pequeña pelota a los pies. Las alusiones a los orígenes del mundo y de la vida se superponen, de este modo, al deseo de reencontrarlos, de regresar a ellos: mediante la película que está rodando, Alexandros pretende echar la vista atrás y recuperar su pasado, pero también tender los puentes capaces de unirlo al presente, como esa pelota que recorre con extrema rapidez el camino que va de su mano a los pies de su hijo.

¿Y qué mejor manera de asumir de una vez por todas la historia personal que reconciliarse con ella, es decir, apelar al padre? Alexandros vaga sin rumbo por los escenarios en los que se va a rodar su película. Decenas de ancianos se acercan, uno a uno, a la mesita tras la que se encuentra uno de sus colaboradores y recitan lo que parece ser una línea del diálogo: *"Soy yo"*. Alexandros entra en el bar, pasa por delante de algunos extras, entre ellos el soldado alemán de la primera escena, saluda a su amante, una de las actrices del filme, y finalmente se detiene paralizado ante un espejo: otro anciano, éste vendedor de lavanda, atraviesa la sala proclamando su mercancía y luego vuelve al exterior. El director lo sigue, primero con la vista, luego a pie, y, cuando el viejo sale de cuadro, se produce el salto: la cámara continúa encuadrando a Alexandros, pero ante él ya no está el anciano, sino el puerto de Atenas, en el que le espera una mujer y hacia el que se acerca un barco. La mujer es su hermana, interpretada por la misma actriz que da vida a su amante, y del barco desciende el mismo anciano al que ha estado persiguiendo, ahora su padre, un exiliado de la guerra civil que regresa a Grecia tras treinta y dos años de ausencia y cuya figura se refleja en el suelo mojado: *"Soy yo"*, dice.

Por primera vez en la carrera de Angelopoulos, pues, la aceptación de la identidad corre paralela a sus característicos, envolventes, hipnóticos movimientos de cámara. Desde la imagen inicial de la película, esa nebulosa que acompaña a los créditos, hasta la violenta ruptura espacio-temporal que se produce al término de la persecución del anciano, la turbia confusión del inconsciente va dejando paso poco a poco al esbozo de un personaje que en el fondo no es más que la suma de los anteriores: el niño en posición fetal y el adulto perdido en sus cavilaciones se transforman en un hombre que resume en sí mismo la historia reciente de su país. Pero ese hombre pertenece a la ficción, es el producto de la mente del director y, por lo tanto, es sólo un fantasma, como certifican sus sendas apariciones, primero, reflejado en un espejo y, luego, en un charco del muelle. *"En esta película"* -confiesa su director- *"los planos-secuencia ya no exploran el espacio, sino que se dedican a seguir a los personajes"* (1). Y cuando se sigue a un espectro se suele finalizar, casi siempre, al otro lado del espejo.

Pero vayamos por partes. En esas cuatro primeras secuencias, la cámara sigue en principio al niño, después al adulto y finalmente al anciano. Sin embargo, y a pesar de la amplitud de los *travellings* y de la escasa utilización del corte, son muy pocas las informaciones que se proporcionan acerca de lo que el espectador está viendo. Si no fuera por el nombre, apenas resulta inteligible que el niño y el adulto intenten representar a la misma persona, y la situación afectiva y familiar del personaje se adivina únicamente a través de diálogos más bien misteriosos, parcos, precarios. Sabemos que Alexandros no se lleva demasiado bien con su esposa cuando la doncella le pregunta de su parte si desea algo más. Y nos enteramos de que tiene una amante casi de repente, en el momento en que, ya en los escenarios de su película, se detiene frente a una mujer y ésta le pregunta, con la confianza que únicamente puede conceder la intimidad sexual, si esa misma noche irá a buscarla al teatro. La utilización del plano largo, pues, no tiene aquí precisamente el mismo sentido que le atribuye André Bazin al hablar de Orson Welles o William Wyler: no sirve para descubrir la escena en toda su amplitud, ni para revelar la mayor porción posible de realidad al espectador, ni para que éste seleccione a su antojo la parte que desea explorar, sin presiones ni condicionamientos previos. Por el contrario, pasea lánguidamente la mirada por un universo en el que no puede penetrar, lo muestra todo pero no suministra datos para su interpretación, deja al espectador

huérfano ante un escenario cuyo desciframiento se revela una misión casi imposible.

No hace falta llegar a **Taxidi sta Kithira** para descubrir esa estrategia en las películas de Angelopoulos, pues está ya, con idéntico grado de rigor y sofisticación, en sus trabajos anteriores. Pero aquí, como él mismo sugiere, la cámara ya no se dedica a construir un espacio, a señalizar cuidadosamente los márgenes en *off*, a inscribir a las figuras en un paisaje vacío pero siempre delimitado e identificado como tal, sino precisamente a deconstruirlo, a borrar sus contornos, a clausurar los límites que puedan separarlo de cualquier otro espacio contiguo, como sucede en el plano en que el anciano vendedor de lavanda se convierte en el padre ficticio de Alexandros. **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975) lleva hasta el límite la representación del distanciamiento, sacrifica definitivamente la psicología de los personajes con el fin de crear un universo estático y apariencial, una fantasmagoría de la realidad en la que a la vez se certifica la imposibilidad de su conocimiento absoluto y se abre la puerta a otro tipo de interpretación, más trabajosa pero también más fructífera: sólo desconfiando de las apariencias, aprendiendo a mirar, se puede llegar a entablar cualquier tipo de relación medianamente aceptable con la realidad. **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977) va incluso un paso más allá, intensifica la artificiosidad de la representación para justificar las aquí muy frecuentes transiciones, sin solución de continuidad alguna, del presente al pasado, todo ello inscrito en una teatralidad ritualizada que se convertirá finalmente en la marca de identidad de **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980), una reflexión ya no sobre los elementos constitutivos de la escena cinematográfica, como sus filmes anteriores, sino sobre el misterio de su conversión en relato, en épica popular. **Taxidi sta Kithira**, en fin, deja al descubierto los métodos de esa misma representación para indagar en los mecanismos de la ficción: los planos largos y los interminables movimientos de cámara no intentan mantener al espectador alejado de la tersa superficie de la pantalla, sino, más bien, introducirlo en ella, arrastrarlo a la confusión, al magma indefinible de un proceso creativo que se va haciendo a sí mismo.

Cuando Alexandros persigue al anciano, cuando lo convierte en su padre, cuando traspasa los límites del encuadre, del relato y de la verosimilitud para situarse frente a lo que no es más que un reflejo de su propia mente, el cine de Angelopoulos llega a su grado máximo de interiorización, atraviesa el espejo y se instala en el otro lado. Ya nada volverá a ser lo mismo tras **Taxidi sta Kithira**, pues la concepción coral, colectiva de las películas anteriores se convierte en un enfrentamiento con el propio yo, entre un hijo y su padre imaginado que, claro está, no es otra cosa que su doble. En **I Kynighi**, el paso del presente histórico al pretérito perfecto, a menudo realizado también en el interior de un mismo plano, adopta la forma de un combate dialéctico en el que el enfrentamiento con el pasado debe conducir a la reflexión y a la acción. Aquí, cruzar la frontera significa únicamente encontrarse con un reflejo deformado del presente, conjurar a los fantasmas de la historia no para analizarla, sino para intentar transformarla en obra de arte. La filmografía posterior de Angelopoulos se basa casi enteramente en este tipo de transgresión: en **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986), un hombre abandonará a su familia para precipitarse al vacío de la mano de una bella joven; en **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988), dos niños buscan a su padre y encuentran la madurez al lado de un homosexual; y en **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991), un reportero de televisión intenta desenmascarar a un famoso político desaparecido tras los rasgos de un refugiado. Siempre el paso al otro lado, el descubrimiento de la alteridad entendida como espejo. Un espejo que, en **Taxidi sta Kithira**, se encarna en la figura de un anciano que revelará al di-

rector de cine, y con él al espectador, su absoluto, radical fracaso como ente histórico.

Porque, ¿a dónde nos conduce ese viejo al que hemos dejado en el instante mismo del redescubrimiento de su identidad? ¿Qué se oculta tras la línea que ha cruzado ya Alexandros, convertido de repente en figurante de su propio filme? Como todas la películas de Angelopoulos, también **Taxidi sta Kithira** toma como punto de partida un hecho histórico: el regreso a Grecia, a principios de los años ochenta, de un buen número de los resistentes comunistas que se exiliaron tras el telón de acero recién terminada la guerra civil, en 1949, en el fondo la misma situación que ya inspiró **I Kynighi**. Spyros, el padre de Alexandros y Voula, que le esperan en el muelle, es uno de ellos, una "sombra", como le define su hija, que vuelve de las profundidades de la historia para encontrarse con el gran vacío de los años ochenta, con una sociedad, instalada en un precario bienestar, que parece haber olvidado su pasado. Spyros, por el contrario, se niega a reintegrarse, se siente incómodo con su familia y les pide que le lleven de regreso a su pueblo natal. Pero tampoco allí encontrará la paz, pues todos los vecinos han decidido vender sus tierras para que se construya un hotel y él, despreciado e injuriado por negarse a ello, inicia una huida que le llevará a una nueva expulsión del país, esta vez hacia lo desconocido.

Dos partes bien definidas, así, constituyen la película desde las palabras inaugurales del anciano: *"Soy yo"*. En la primera de ellas, la ciudad y el pueblo se erigen en un único lugar mental, el de la patria altiva y desdeñosa que acaba rechazando a su hijo pródigo. En la segunda, la renuncia definitiva del viejo le conduce hasta un puerto fantasmagórico, batido por una intensa lluvia, desde el que ya no se puede escapar si no es hacia la muerte: abandonados en "tierra de nadie", en una balsa que flota sobre el mar, el héroe y su mujer se adentran silenciosamente en el océano. Y como intermedio de estos dos grandes bloques secuenciales, otra vuelta a la realidad. La primera parte termina con una patética foto de familia: los dos ancianos, cogidos de la mano, frente a la casa familiar amenazada por los especuladores. De regreso al tiempo real, Alexandros reaparece en un teatro, donde observa entre bambalinas la actuación de su amante, hace el amor con ella en un patio de butacas vacío, y se dirige a su despacho, donde le espera un mensaje telefónico en el que le informan de los horarios de un barco que viaja a Citera. Luego, abre lo que parece ser un guión y lee unas frases, que le devuelven, junto al espectador, a la película imaginada.

El silencio, la inmovilidad a los que se ven reducidos los dos ancianos en la última imagen de la primera parte, pues, corresponde al silencio de la historia, la única presencia conocida al otro lado del espejo. En otras palabras, cuando se abandonan los disfraces de la llamada "realidad", cuando se apela a un imaginario personal fuertemente enraizado en el colectivo, las cosas recuperan su esencia y se revelan tal como son. En la "vida real", Alexandros vive en una mascarada continua: su matrimonio es un fraude, su amante tampoco parece satisfacerlo demasiado y sus lazos con el entorno se han roto definitivamente. En la película dentro de la película, se abandona a una pasividad absoluta y actúa únicamente como observador. Cuando su padre está en escena, permanece siempre en un discreto segundo plano, frecuentemente arrinconado en el borde del encuadre, algo así como una representación testimonial del espectador. Cuando está solo, sobre todo en la parte que transcurre en el puerto, vagabundea por los decorados sin rumbo aparente, silencioso, perdido en sus propios pensamientos. Es el director de cine, el artista contemporáneo, quizás el mismísimo Angelopoulos, entendido como testigo de los acontecimientos. Pero no un testigo neutro, en el sentido de indiferente, sino alguien que desciende a los infiernos y describe lo que ve: la amnesia colectiva, la confusión, la banalidad cotidiana.

En este sentido, la relación que se establece entre el director y su amante, desdoblada en el interior del filme en la relación entre los dos hermanos, los hijos de Spyros, proporciona la clave de ese viaje a la nada. Cuando, en los decorados de la película, Alexandros se encuentra con su amante, ella le recita algunas líneas de su diálogo: *"A veces compruebo con horror y alivio que ya no creo en nada. Por eso vuelvo a mi cuerpo. Es lo único que hace que me sienta viva"*. Una declaración de principios que, en efecto, repetirá casi al final del filme, esta vez ya en su papel de hija, después de que su hermano la haya descubierto haciendo el amor con un marinero al que acaba de conocer. De esta manera, a través de la repetición y la descontextualización, las palabras pierden su solemnidad inicial y se convierten en puro signo, una abstracción sin apenas sentido. En el intermedio "realista", Alexandros hace el amor con la actriz en un teatro, como se ha visto, y un lentísimo fundido en negro convierte sus cuerpos en formas retorcidas y espectrales, una masa de carne, a la manera de algunos cuadros de Bacon, que se diluye poco a poco en la oscuridad. No sólo las palabras, pues, sino también el sexo es únicamente una máscara que desaparece una vez se han apagado las luces. Aunque se erija en el último refugio, el cuerpo tampoco tiene sentido, se ha reducido al más puro utilitarismo pragmático, el mismo que preside la visión de la vida de Voula, la hermana, obsesionada, profunda y misteriosamente decepcionada por el hecho de que su padre se niegue a asumir su nuevo rol, su nueva máscara.

Ante el silencio de la historia, así, el simulacro de la representación inscrito como símbolo de toda una época. La cámara sólo sigue a los cuerpos porque los espacios se han vaciado de significado, se han convertido en escenarios de un eterno baile de disfraces. Más allá del espejo no hay más que fantasmas, vacíos, agujeros negros, la ausencia de la historia y del sentido. Y, alrededor de todo ello, los distintos filtros con que se intenta ocultar una realidad domesticada. En la parte del filme dentro del filme que transcurre en la ciudad y en la aldea, el anciano Spyros se reencuentra con su pasado convertido en mero espectáculo: una familia que ya no reconoce como suya -pues, además, ya tiene otra en su país de adopción-, un pueblo vacío e inhóspito como el teatro en el que después reaparecerá Alexandros y un desproporcionado despliegue policial únicamente organizado para obligarle a volver al redil. Del mismo modo, los rituales que la familia intenta restaurar para él pierden su sentido ante el nuevo contexto que los alberga. Ya en la ciudad, la comida familiar de bienvenida se convierte en un galimatías incomprensible que provoca la primera huida del anciano. La llegada al pueblo da lugar a varios ceremoniales consecutivos que se estrellan en el vacío: el lenguaje secreto que le sirve de comunicación con su mejor amigo se muestra inútil y anacrónico, la casa es un lugar frío y desolado en el que ya no existe la menor comunicación, e incluso el último refugio del viejo, su pequeña cabaña, queda reducido literalmente a cenizas tras un incendio provocado. Significativamente, el ritual utilizado para cortar el pan -un trozo para la casa, otro para el invitado, otro para el forastero que pueda llegar y los demás para los miembros de la familia- acaba asemejándose a una letanía cuya absurda resurrección ya no significa nada. Tercer elemento despojado de todo sentido, tras las palabras y el cuerpo, el pasado queda reducido también al simulacro.

No es de extrañar, entonces, que el último bloque secuencial de la película, el que transcurre en el puerto, esté enteramente dedicado a recrear visual y sonoramente todos esos filtros que se interponen entre la realidad y su percepción. Para empezar, la lluvia convierte la escena en un lugar indeterminado y nebuloso, una *vera e propria* tierra de nadie en la que nada es lo que parece y cuyos elementos constitutivos presentan rasgos inacabados, indefinidos, como si estuvieran a medio terminar. Constantemente, los altavoces vomitan fragmentos musicales y voces humanas de procedencia desconocida, un batiburrillo de ruidos y sonidos que convierten las grandes extensiones desiertas de los muelles en una inmensa cacofonía. Cuando las autoridades intentan entregar al tránsfuga a un barco ruso, la comunicación cara a cara queda sustituida por una conversación fría y distanciada, de micrófono a micrófono, en la que ni siquiera el idioma utilizado, el inglés, tiene nada que ver con ambos interlocutores. En la cantina, un grupo de personas corea inconscientemente las canciones que interpreta una orquesta improvisada, incluyendo una espeluznante versión de "As time goes by". Y, al final, la fiesta organizada por los trabajadores del puerto se convierte en una fantasmagoría casi felliniana, con magos, animadores y una fanfarria a costa de "El relicario", en la que, a la manera de un siniestro *reality show*, se pide a la esposa de Spyros que salga al escenario y pronuncie unas palabras sobre la experiencia que está viviendo su marido. Su escueta declaración, sin embargo -*"Quiero ir con él"*-, borra automáticamente cualquier atisbo de sensacionalismo y devuelve su sentido a la palabra, al sonido de la voz humana, de la misma manera en que el último plano del filme, los dos viejos sobre la balsa rumbo a lo desconocido, recupera la nitidez y transparencia de la imagen tras la confusa turbulencia precedente.

En cierto momento de esta última parte, Alexandros, en su papel de

hijo de Spyros, se siente intrigado por la procedencia de esa voz metálica que anuncia la fiesta de los trabajadores a través de los altavoces y empieza a investigar. Adentrándose en las dependencias del puerto, atraviesa laberínticos pasillos y escaleras hasta que alcanza su objetivo: un magnetófono situado en el centro de una habitación, sin presencia humana alguna, que repite constantemente el mismo mensaje. Es el centro neurálgico de la película: palabras repetidas sin cesar, sin destinatario concreto, sin cuerpo que las sustente: la representación más escalofriante que concebirse pueda del abismal vacío ontológico de la contemporaneidad: el silencio y la ausencia dejados por la historia cubiertos por los simulacros de lo real. Realizada en plena década de lo falso, **Taxidi sta Kithira** es a la vez un espejo impávido y una denuncia de la gran cacofonía posmoderna, una de las pocas películas de la época realmente interesadas por el desenmascaramiento de la impostura, pero también la constatación definitiva de la indiscutible pertenencia de Angelopoulos a una determinada tradición cinematográfica, la de la inmovilidad y la desolación, más allá del tiempo y del espejo, ya frecuentada por Antonioni en los sesenta y por Wenders en los setenta y que, de repente, vuelve a escena para dar cuenta de otro escenario sin sentido (2): si en **La noche** (*La notte*, 1961) el páramo de la modernidad daba lugar a la desertización de los sentimientos, y en **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1976) la ausencia de referentes certificaba la imposibilidad de las relaciones humanas, en el filme de Angelopoulos el gran teatro de las apariencias en que se convierte el universo filmado sólo produce espectros, reflejos de reflejos, espejismos de una historia que ya no existe. Al final, Spyro-Ulises no vuelve a Ítaca, no se queda con Penélope ni con Telémaco, sino que embarca, por fin, camino de

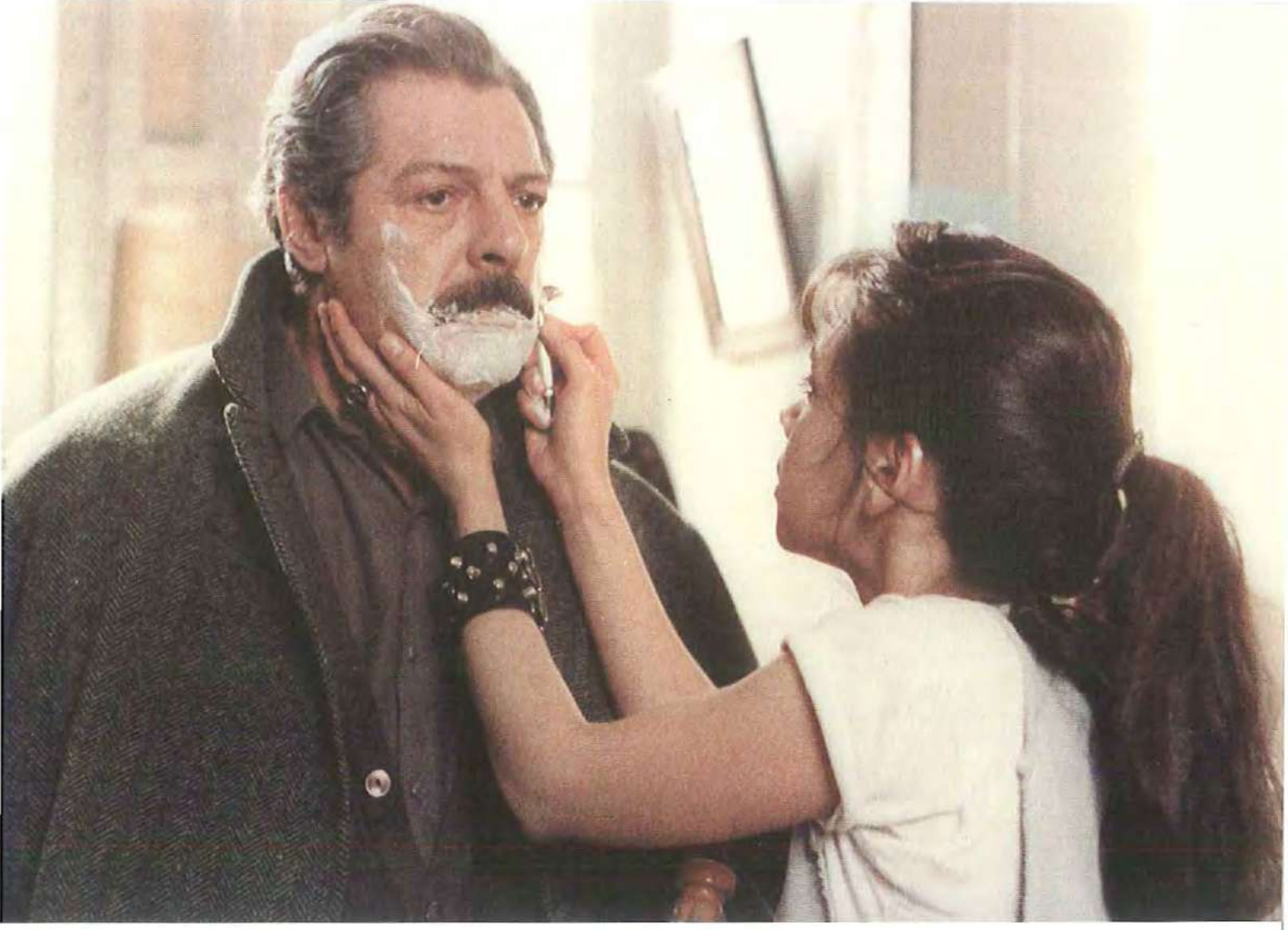
Citera, la isla utópica a la que ya cantaron Baudelaire y Watteau (3). ¿Es esto preferible al regreso imaginado, desolado, del cineasta de **La mirada de Ulises**? En cualquier caso, el viaje siempre termina erigiéndose en fuente de conocimiento. Por inmóvil e interiorizado que sea el primero y por doloroso que acabe resultando el segundo.

NOTAS

1. Ciment, Michel y Tierchant, Hélène: *Theo Angelopoulos*. Edilig. París, 1989. Página 110.

2. Curiosamente, una película de Antonioni más o menos de la misma época, **Identificación de una mujer** (*Identificazione di una donna*, 1982), aborda idénticos temas que la de Angelopoulos, quien, en una entrevista referente a **Taxidi sta Kithira**, aceptaba gustosamente el parentesco y lo extendía a Wenders y su **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984): la búsqueda personal en un universo confuso y desvaído. Véase "L'art des équilibres: entretien avec Théo Angelopoulos sur Voyage à Cythère". *Etudes Cinématographiques*, 142-145. París, 1991. Páginas 7-8.

3. *"Hay la versión de Homero"* -dice Angelopoulos- *"en la que Ulises se queda en Ítaca. Pero también hay la versión de Dante, en la que Ulises regresa al mar, porque en Ítaca no encuentra nada. Ítaca es la meta del viaje, pero el viaje continúa"*. Company, Juan Miguel y Llinás, Francisco: "Historia, memoria (entrevista con Theo Angelopoulos)". *Contracampo*, número 40-41. Madrid, otoño de 1985-invierno de 1986. Página 84.



O Melissokomos

El apicultor

Alberto Elena

"Todo el mundo en Grecia, desde el Partido Comunista a la extrema derecha, rehusa interrogarse sobre el pasado. Además, las palabras han perdido su sentido. Todos emplean el mismo vocabulario -democracia, socialismo...-, pero el contenido es distinto en cada caso. Las palabras son las mismas, pero la lengua es diferente. Durante las elecciones europeas la izquierda utilizaba el eslogan 'Ya sabemos cómo es la derecha' y la derecha 'Ya sabemos cómo es la izquierda'. No hay diferencia. Asistimos a un proceso de desideologización; los partidos parecen en realidad equipos de fútbol". Estas palabras de Angelopoulos en 1984, coincidiendo con el estreno de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984) y, por tanto, inmediatamente antes de acometer el rodaje de **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986), resumen perfectamente el sentido de esta nueva obra, probablemente una de las más atípicas -pero también más apasionantes- de su filmografía.

O Melissokomos nace precisamente de estas inquietudes políticas, por más que revista un carácter intimista poco o nada habitual en la obra de Angelopoulos. Eslabón central de la denominada

"trilogía del silencio" -*"**Taxidi sta Kithira** evocaba el silencio de la historia; **O Melissokomos**, el silencio del amor; **Paisaje en la niebla** (Topio stin omichli, 1988), el silencio de Dios"*, declarará el cineasta en 1988-, esta película refleja el profundo desencanto de toda una generación ante el decepcionante decurso de una democracia parlamentaria que venía a cerrar el ominoso período de la dictadura de los Coroneles (1967-1974) y reintegrar a Grecia en el seno de Europa. Ninguno de los viejos sueños, ninguno de aquellos ideales por los que otrora se combatiera, se habían visto sin embargo realizados, quedando ahora sumergidos bajo el peso de una profunda y soporífera amnesia histórica frente a la que el repliegue a la esfera privada se vivía como una poderosa tentación. **O Melissokomos** nos habla de ese desencanto y se erige en una desgarrada crónica de urgencia sobre la desorientación de un país -pero también de toda Europa- que no ha logrado restañar unas heridas de cuyo origen, sin embargo, no guarda ya memoria.

"Sin duda vivimos un período de silencio de la Historia" -dirá Angelopoulos en 1987, refiriéndose precisamente a O Melissokomos-, *"y por ello tratamos de encontrar una respuesta dentro de nosotros mismos, ya que es difícil vivir en ese silencio. En ausencia de todo movimiento histórico es normal replegarse sobre uno mismo, sobre este corte ontológico que ha quebrado la continuidad histórica. Habiendo vivido esta continuidad, mi generación se ve ahora invadida por una tristeza y un desencanto que difícilmente podríamos disimular"*. Desde este punto de vista, **O Melissokomos** prolonga claramente el discurso de **Taxidi sta Kithira**, pero lo hace en un registro distinto, asumiendo el formato convencional de la *road movie* e incorporando un elemento sentimental infrecuente en su obra anterior, si bien ciertamente para componer un filme que a la postre nada tiene de convencional o de sentimental.

O Melissokomos es, por encima de todo, un viaje en el tiempo, una inmersión en las profundidades de la memoria, por parte de un maestro de escuela rural, Spyros (nombre del protagonista de **Taxidi sta Kithira**, pero también del padre de Angelopoulos), que súbitamente decide dejar su trabajo y romper con su esposa para retomar el tradicional oficio familiar de la apicultura. Vuelta a las raíces sin duda, pero sobre todo proyección hacia el exterior en la medida en que tal ocupación le obliga a viajar hacia el sur para inspeccionar y renovar las colmenas en el momento en que ya se acerca la primavera. Si, como dice unos de los personajes de **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995), invocando los versos de Seferis, *"la primera cosa que el hombre ha creado es el viaje"*, el periplo de Spyros hacia el sur tiene mucho de extemporáneo viaje iniciático, de tardío reencuentro con lugares y personas a los que nunca logró olvidar en su auto-exilio (pues no de otra cosa se trata) familiar y profesional en una remota localidad de provincias. Como en el caso del protagonista de **La mirada de Ulises**, el viaje de Spyros es menos un desplazamiento real en el espacio que una traumática vuelta atrás en el tiempo.

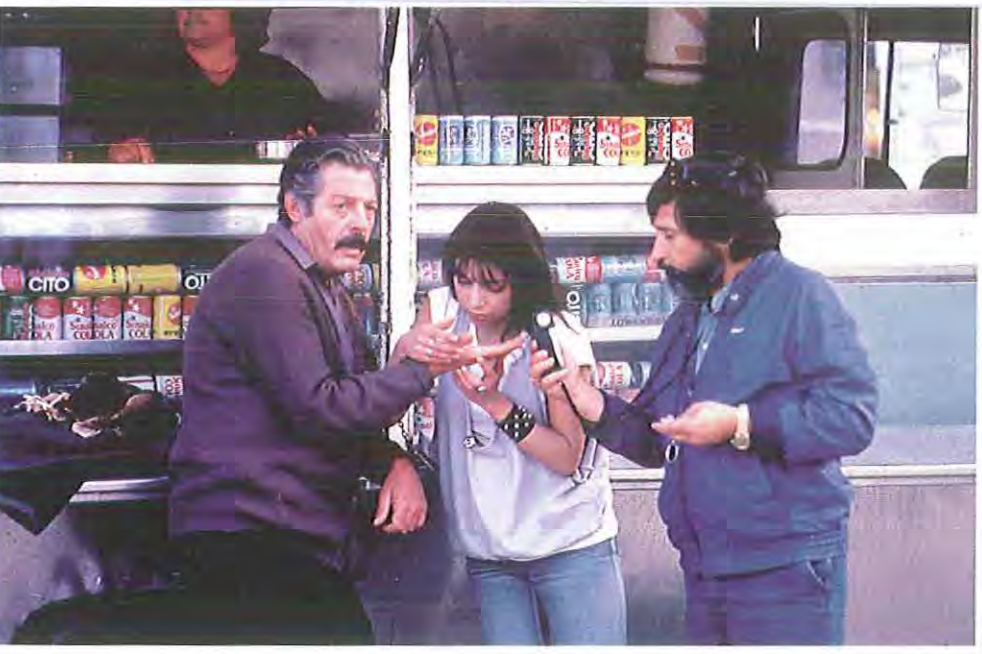
Desde **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975), la noción de viaje estaba ya ciertamente presente en el cine de Angelopoulos, pero será sólo a partir de **Taxidi sta Kithira** (que nuevamente apela a este concepto en el propio título) cuando se erija en un auténtico pilar de su discurso. A diferencia de esta obra o de las posteriores **Paisaje en la niebla**, **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991) y **La mirada de Ulises**, **O Melissokomos** asume sin ambages un carácter de balance existencial que -como buena parte de la crítica apuntara a raíz de su presentación en la Mostra de Venecia de 1986 (versión de la que luego serían amputados casi 20 minutos para la distribución comercial)- emparenta en este caso a Angelopoulos con el cine de su admirado Antonioni. Por lo demás, si **Taxidi sta Kithira** era en cierto modo el viaje a un lugar mítico, al lugar de la utopía, el viaje de Spyros sella sin embargo la imposibilidad de la utopía, tanto histórica (el reencuentro con su viejo camarada) como sentimental (la seducción de la muchacha). A diferencia de otros personajes de Angelopoulos, Spyros no conoce siquiera la liberación que el paso de la fronteras representa porque para él no hay liberación posible: por encima de todo, su viaje, su errancia a través de una Grecia fantasmal, no hace más que presagiar una muerte inminente para la que en realidad aquél parece estar conscientemente preparándose. De manera no muy distinta al Spyros de **Taxidi sta Kithira**, nuestro apicultor decide abandonar un prolongado exilio para morir en su tierra natal.

Pero esa vuelta a los más recónditos pliegues de la memoria, no sólo despidiéndose de su familia para recuperar el solitario oficio del padre, sino también visitando los lugares de su infancia y juventud, reencontrando a algunos viejos amigos en ese viaje -como él dice- *"hacia el otro extremo del mapa"*, se ve sometida a un inesperado e indeseado contratiempo. Spyros tropieza con una impulsiva adolescente, a la que a regañadientes accederá a llevar en su camión para después no poder desprenderse ya de ella. Perfecta negación de cualquier clase de memoria histórica, la muchacha -de la que ni siquiera conoceremos su nombre- también vaga de un lado a otro del país, pero sin tener una clara conciencia de por qué y, sobre todo, no interrogándose en

absoluto sobre el particular. Periplo caprichoso, en las antípodas del emprendido por Spyros, terminará no obstante coincidiendo con éste: la profunda turbación experimentada por el maduro y fatigado apicultor al verla bailar frente al *juke-box* de una desolada estación de servicio prefigura una conflictiva relación que, para Spyros, no podrá sino ser autodestructiva.

Si la memoria domina todos y cada uno de los actos de Spyros, la muchacha no concibe otra cosa que el presente, un presente al que se enfrenta siempre en términos profundamente individualistas (como reza la letra de la canción del *juke-box* que le gusta tararear: *"All by myself, I'm bound to make it"*) y aun hedonistas (su relación con el soldado, que desquicia a un Spyros cada vez más atraído por ella). Sin perder nunca ese semblante cuasi-mineral que Angelopoulos ha querido conferirle, sin apenas mediar palabra, el apicultor embestirá su camión contra el escaparate del restaurante en el que la muchacha cena con unos amigos: irracional manifestación de *amour fou* al que ella no será insensible, tal acto no va a ser para Spyros más que el comienzo de una ardiente pasión nunca satisfecha. La muchacha no sólo ha violado su silencio y su introspección, sino que -sobre todo- ha despertado en él un deseo que creía muerto hacía largo tiempo y al que no puede sobreponerse aun a sabiendas de que probablemente consumará su destrucción.

Luego de haber intentado besarla en la cubierta de un *ferry* desierto, Spyros hallará en el seno de un decrépito cine (por más que se llame Cine Pantheon) que frecuentara en su juventud el reducto idóneo para un acercamiento final, para un contacto sexual vivificador que, sin embargo, nunca llega a producirse en los términos por él esperados. *"Lloro por no poderte amar"*, habría podido decir Spyros haciendo suyas las palabras del protagonista de **La mirada de Ulises**. La profunda distancia generacional se plasma aquí metafóricamente en la imposibilidad de consumar tal unión carnal bajo la muda pantalla de un cine también condenado al olvido, parte también de ese mundo ya desaparecido al que Spyros pertenece y de cuyos tentáculos no puede zafarse. Satisfecha la necesidad de una vuelta al pasado que la memoria no puede sino tornar dolorosa, comprobada la futilidad de una existencia en la que todos los sueños se desvanecieron, como van desvaneciéndose las personas que antaño las compartieron (el viejo camarada francés, único verdadero interlocutor de Spyros a lo largo de la película pese a la significativa barrera lingüística con que Angelopolulos construye su encuentro), el fracaso de esta relación precipita al apicultor hacia el suicidio. Spyros destruye sus colmenas en un gesto de postrera desesperación y yace en el suelo, entregándose a las abejas hasta morir en lo alto de la suave colina que preside su ciudad natal. Secuencia de gran belleza y no menor fuerza expresiva, susceptible acaso de una lectura simbólica (el propio Mastroianni quiso verlo, por ejemplo, como una suerte de renacimiento), este final parece en realidad clausurar el filme en una clave profunda y radicalmente nihilista que apenas si tiene parangón en toda la filmografía de Angelopoulos.



La emotiva y emblemática conversación de Spyros con el agonizante camarada francés, en la que éste evoca aquellos viejos tiempos en que aún soñaban con cambiar el mundo, dista mucho de ser un paréntesis en el camino del apicultor o una mera y verborreica declaración de principios. De principio a fin, las imágenes de **O Melissokomos** nos confrontan físicamente con una desolada Grecia que Angelopoulos deliberadamente construye como el trasunto material de aquel desolado paisaje ideológico y espiritual. Si ya desde su primera película, **Anaparastassi** ("La reconstrucción", 1970), Angelopoulos se había opuesto frontalmente a cualquier imagen turística y convencional de Grecia, optando por los áridos, fríos y nevados paisajes de las regiones septentrionales del país, **O Melissokomos** no es menos consistente desde ese punto de vista. En realidad, como muy bien lo expresara en una ocasión la compositora Eleni Karaïndrou (colaboradora habitual del cineasta desde **Taxidi sta Kithira**), Angelo-

poulos *"inventa su propia Grecia contemporánea"*, construye una imagen física de la misma que refleja precisa y puntualmente las diversas aristas de su discurso sobre el particular. Sabido es que el cineasta rehuye los rodajes a la luz del sol, prefiriendo siempre la lluvia, la nieve o la niebla, pero quizás no es tan conocido el hecho de que sus localizaciones le exigen viajar miles de kilómetros en busca de aquellos escenarios que satisfagan sus exigencias (siendo como es completamente reacio a sacar partido de las ventajas de los rodajes en estudio). Esta Grecia "artificial" de Angelopoulos es, sin embargo, la que para él refleja de manera más fiel la situación de su país. Calles vacías, gasolineras poco transitadas, cafetines semi-desiertos y pensiones mugrientas son los habituales escenarios de este filme predominantemente nocturno -prácticamente la única excepción viene dada por las secuencias con las colmenas en el campo- en el que cada etapa del viaje de Spyros es en realidad un capítulo de la desolación de un país a la deriva.

El elaborado tratamiento de la banda sonora contribuye decisivamente a la creación de este clima nostálgico y, por momentos, aun sombrío. Al margen del recurso a algunas composiciones preexistentes, como la hermosa canción de Yorgos Dalaras que sirve de contrapunto al primer reencuentro entre Spyros y la muchacha, la magnífica partitura de Eleni Karaïndrou -brillantemente interpretada por el saxofonista noruego Jan Garbarek- subraya magistralmente el descenso a los infiernos de la memoria de un Marcello Mastroianni que interpreta en auténtico estado de gracia al hermético apicultor. La debutante Nadia Mourouzi, una jovencísima actriz procedente de los círculos del teatro experimental de Atenas (y que volvería a intervenir, en un papel secundario, en **To Météoro vima tou pélargou**, de nuevo junto a Mastroianni), compone acertadamente su papel, exudando la necesaria frescura y sensualidad que el personaje requería, y demostrando así la acertada decisión de Angelopoulos al preferirla a la -por lo demás, excelente- Juliette Binoche, primera candidata al mismo. Truísmo donde los haya, **O Melissokomos** es impensable sin las interpretaciones de ambos (secundados por el veterano Serge Reggiani en la más emotiva secuencia del filme), que destilan un perfecto entendimiento sobre el que descansa buena parte de la credibilidad de su relación.

Obra intimista y profundamente visceral a pesar del acostumbrado refinamiento formal del cineasta (que, no obstante, fragmenta aquí más sus largos planos-secuencia y se sirve incluso del plano-contraplano para narrar el decisivo encuentro de la pareja en el cine abandonado), **O Melissokomos** es desde luego el filme más conmovedor de Angelopoulos, en absoluto alejado de sus preocupaciones temáticas e ideológicas habituales -como algún crítico despistado mantuvo en su momento- y no menos arriesgado desde el punto de vista estilístico que algunas de sus obras más reputadas. Tras su apariencia de filme menor, que en realidad no se debe sino a la renuncia a cierta ampulosidad que lastra por momentos algunos otros títulos de la filmografía de Angelopoulos, pero sin por ello dejar de explorar nuevas y fructíferas vías expresivas, no sería demasiado atrevido ver en **O Melissokomos** una de las obras maestras del cineasta.

Topio stin omichli

Paisaje en la niebla

Jesús Angulo

¿El silencio de Dios?

Desde un principio, **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988) ha sido ubicada en la filmografía de Theo Angelopoulos como la tercera entrega de una trilogía, que sucede a otra anterior centrada en la historia de Grecia -**Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972), **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975) e **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977), con **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980) como aislado remache, una suerte de dolorosa recapitulación-. El propio realizador lo ratifica cuando afirma: *"**Taxidi sta Kithira** evocaba el silencio de la historia; **O Melissokomos**, el silencio del amor; **Paisaje en la niebla**, el silencio de Dios. Y puesto que Dios calla, el pequeño se convierte en Dios. Reinventa el mundo. Al principio, el Génesis aparece como tranquilizante; finalmente, como apertura. Se puede decir que la película está construida a partir de dos imágenes: una negra, al principio, cuando se oye la voz de la pequeña contar el Génesis a su hermano para que se duerma y otra, al final, cuando los niños despiertan como tras un largo sueño y en la que el niño cuenta la historia a su hermana, que es esta vez la que tiene miedo"* (1). Dejemos el final en cuarentena para hacer algunas puntualizaciones sobre ese "silencio de Dios" del que nos habla Angelopoulos. No cabe ninguna duda de que la referencia a la divinidad en el realizador griego no se debe tomar en sentido estricto, sino desde un punto de vista simbólico. Ni siquiera nos encontramos ante las atormentadas dudas metafísicas de realizadores, por otro lado profundamente admirados por Angelopoulos, como Bergman o Tarkovski, sino ante Dios como excusa. El propio realizador se desmarcaba años antes, y con rotun-

didad, de cualquier veleidad metafísica: *"Vivimos en una cultura que ha heredado estos mitos y es necesario destruirlos, rebajarlos a la dimensión humana. Es un arreglo de cuentas con mi herencia natural... No acepto los cuentos de hadas, la idea del destino. Introduzco el mito en la realidad política y eso se convierte realmente en historia en una dimensión diferente. No es una interpretación: le doy una dimensión a la altura del hombre, porque es el hombre el que hace la historia y no el mito"* (2). Sería pues un dios más en el sentido griego, en el de su mitología pluriforme, el momento histórico en el que el hombre ha soñado con los dioses de una forma más divertida, pese a las mil tragedias que le acechaban tras los visillos del destino. Silencio de Dios, pues, que no es más que el silencio de los propios orígenes, de nuevo el silencio de la historia: ¿Cómo retroceder más en esa historia que remontándose al Génesis, que abre y cierra el filme? Voula y Alexandros, los dos hermanos protagonistas de la película, marchan en busca de un padre imposible: padre/Dios, padre/orígenes, padre/memoria, padre/historia. En algún momento esa marcha toma la forma de cuento de hadas: la secuencia en la que, tras huir del tren para evitar ser nuevamente detenidos por la policia, los niños se enfrentan al dragón metálico en forma de enorme grúa, en un paisaje dominado por chimeneas (gigantes) humeantes, y son rescatados por Orestes, que cabalga a lomos de su motocicleta cual príncipe liberador, una de las secuencias más poéticas de la película. Pero también sobre los cuentos de hadas nos ha advertido el director. Estamos, como tantas veces, en los límites de lo real y lo imaginario.

La búsqueda del padre, búsqueda de los orígenes, es un viaje a las referencias históricas que expliquen un presente histórico. La figura del padre atraviesa la filmografía de Angelopoulos a veces de manera explícita, otras tomando formas sinuosas. Baste recordar al padre lejano de **Anaparastassi** ("La reconstrucción", 1970), que vuelve para desaparecer definitivamente, como el Spyros de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984); el padre asesinado -otra vez- de **O Thiassos**; la figura de padre adoptivo, distante, incestuoso y cruel que representa **O Megalexandros**; el padre errante de **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986); el marido (y padre) voluntariamente expatriado de **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991); el padre entrevisto y los "padres" simbólicos -los hermanos Manakis- de **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995). Como en todas las anteriores, el padre de Voula y Alexandros está hecho más de ausencias que de presencia. El tío de los niños lo dice así al policía que les custodia: *"¿Qué padre?, ¿qué Alemania? Son hijos del azar. No hay padre ni Alemania que valgan. Todo es una gran mentira"*. Voula, que ha escuchado más allá de la puerta, se rebela: *"¡Mientes! Nuestro padre está en Alemania"*. La existencia del padre no es tan importante como su propia búsqueda, y es que el concepto de viaje en Angelopoulos tiene siempre componentes homéricos.

Viaje, siempre el viaje en la obra del realizador ateniense: el de vuelta de la emigración del marido de **Anaparastassi**; el continuo trasiego de la *troupe* de **O Thiassos**; las andanzas libertarias de **O Megalexandros**; el retorno desesperanzado del viejo exiliado en **Taxidi sta Kithira**; la búsqueda incesante de la luz del sur de **O Melissokomos**; la desaparición voluntaria en el norte sombrío de **To Météoro vima tou pélargou**; el ascenso a las fuentes de **La mirada de Ulises**. Incluso cuando el viaje no existe, esto ocurre por una férrea imposibilidad; el buñueliano encierro de **I Kynighi** o el más concreto de la prisión de **Imeres tou 36**. Y siempre, junto a ese real o anhelado viaje espacial, el viaje por los meandros del tiempo. **Paisaje en la niebla** participa de los dos. El viaje espacial lleva a Voula y Alexandros desde Atenas hasta la deseada frontera con Alemania (en realidad se trata de la de Yugoslavia). Menos explícita política e históricamente que sus películas anteriores, Angelopoulos presenta el viaje en el tiempo a la luz de numerosas citas a su propia filmografía. *"Él ató la cuerda"*, repite la mujer de negro con la que los niños coinciden en la comisaría de policía y que no es sino la Eleni de **Anaparastassi**, recién arrancada de la furia de sus vecinas en la aldea de Tymphaia. La novia que escapa momentáneamente entre llantos a la celebración de su propia boda, evoca a la hija del protagonista de **O Melissokomos**. Los comediantes que Orestes arrastra por los caminos son, evidentemente, los de **O Thiassos**, eternamente condenados a ver frustrada su representación de *Golfo, la pastora*, en este caso por falta de un teatro donde representar la obra, agotando sus últimos intentos. El violinista que interrumpe el trabajo de Alexandros en el café, es una evocación del protagonista de **Taxidi sta Kithira**. Si lo hace de manera explícita, Angelopoulos no renuncia a viajar por el tiempo, aunque sea de esta forma sinuosa (3). Pero, sobre todo, **Paisaje en la niebla** es un viaje interior, un viaje iniciático en el que los dos niños descubren la violencia, el amor, la esperanza y la desesperanza, la vida. La iniciación sexual de Voula es un doloroso resumen de todo ello: violada por un camionero, su amor por Orestes no es correspondido y, finalmente, está a punto de prostituirse para obtener el dinero necesario con el que comprar los billetes de tren a Alemania.

El tren al que una y otra vez as-

cienden, y del que una y otra vez tienen que descender, los dos protagonistas parte de Atenas para, atravesando Grecia, pasar por Skopje, Belgrado, Zagreb, Salzburgo, Munich, Stuttgart, hasta Colonia. Un viaje anunciado por los altavoces de la estación de Atenas que los niños visitan día a día hasta decidirse a emprenderlo, pero que nunca concluirán y que en su trayecto enuncia una diversidad balcánica siempre enfrentada a la esperanza representada por el sueño alemán. El sueño al que un día escapó el padre imaginario. Viaje abortado por los Balcanes, que se hará realidad en **To Météoro vima tou pélargou** y, sobre todo, **La mirada de Ulises**. Angelopoulos, que siempre ha creído que el drama eterno de los Balcanes proviene de su destino común, continuamente roto por fronteras arbitrarias, evoca, eludiendo una vez más la explicitud que sí mostrará en sus siguientes películas, ese drama. Pese a su extensión resulta pertinente reproducir una anécdota contada por él mismo que refleja sus ideas al respecto: *"Me contaron la historia de un periodista extranjero que viajaba por Bosnia antes de la guerra actual, pero después de la muerte de Tito, y que descubrió un gran urinario en la plaza mayor de una ciudad. Cuando las gentes del lugar pasaban por delante, unos hacían la señal católica de la cruz, otros se santiaguaban como los ortodoxos y otros, en fin, se postraban a la manera musulmana. Preguntó que quería decir aquello. Le explicaron que en el siglo XII había allí un templo ortodoxo. Después los otomanos lo transformaron en Mezquita y, cuando llegaron los austríacos, hicieron construir allí una iglesia católica. Tito, que era muy antirreligioso, creó allí un gran urinario para borrar todo aquello. Por atavismo, los habitantes de la ciudad consideran el lugar como de oración, renovando un gesto secular. Esta anécdota resume los inextricables lazos de religiones y razas, de los eslavos a los albaneses, de los rumanos a los griegos"* (4). El cine de Angelopoulos no es insensible a ese continuo reflujo de población entre las diversas naciones balcánicas, que en los últimos años ha adquirido tintes dramáticos. Un ir y venir muchas veces carente de claras motivaciones, que hace exclamar a Orestes: *"No sé a dónde voy. A veces creí saberlo"*, para a continuación, refiriéndose a los dos niños: *"Parece no importaros el tiempo y, sin embargo, sé que tenéis prisa. Se diría que no vais a ninguna parte y, sin embargo, vais a alguna parte"*.

Quizás la gran novedad que aporta **Paisaje en la niebla** en la filmografía de Angelopoulos, al menos en cuanto a tono, es la aparición sin tapujos de la ternura, lo que hace que esta película sea la menos brechtiana de toda su obra. El hecho de que los protagonistas sean dos niños lleva al autor a tomar una postura más cercana respecto a ellos. Nunca su cine se ha humanizado tanto, lo que produce en ocasiones un auténtico encaje de bolillos para situar sus diálogos en terrenos hasta entonces desconocidos en su obra y, a la vez, evitar que caigan en el melodrama fácil. Es el caso de las cartas mentales que Voula "escribe" al padre a lo largo de su periplo: *"Querido papá: ¡Qué lejos estás! Alexandros dice que en el sueño estabas muy cerca y que podía tocarte si extendía la mano. No dejamos de viajar. Todo pasa deprisa, las ciudades, la gente, pero a veces estamos tan cansados que nos olvidamos de ti y ya no sabemos si vamos para adelante o para atrás. Entonces nos perdemos. Alexandros ha crecido mucho, se ha vuelto serio. Ahora se viste solo. Dice cosas que una no espera. Yo he estado muy enferma estos últimos días* (la "carta" es posterior a la violación). *Todo me ardía. Ahora se me va pasando. Pero, ¡qué largo es el camino hacia Alemania! Ayer hasta se me ocurrió pensar que debíamos renunciar (¿para qué insistir?), que jamás lo lograríamos... Y Alexandros se enfadó, como se enfadan los mayores, y dijo que lo traicionaba. Me sentí avergonzada. Te escribimos cada uno las mismas cartas que nos callamos entre nosotros, mirando el mismo mundo, la luz, la oscuridad y a ti"*.

Incluso el férreo código al que se circunscriben sus movimientos de cámara se relaja en esta película. La cámara sigue siempre, prácticamente durante todo el metraje, a los protagonistas. Uno de sus famosos *travellings* circulares de 360º rodea el abrazo de Orestes a

la desesperada Voula, mientras aquél dice: *"Siempre es así la primera vez. Pequeña solitaria, así es la primera vez. El corazón parece que se te sale. Así es la primera vez. Las piernas te tiemblan, querrías morirte"*. La utilización de este tipo de *travelling*, empleado generalmente por Angelopoulos como factor distanciador, es aquí un caluroso halo envolvente, que sólo podemos entrever antes en otro similar que envuelve a Spyros en **Taxidi sta Kithira**, en la secuencia de la sala de espera del puerto, cuando repite ensimismado: *"Te oigo. Te oigo llegar..."*. En **Paisaje en la niebla** los planos generales se mezclan en proporción inusitada en su cine con una insólita proporción de planos medios e, incluso, algunos primeros planos, siempre relativizando esto en el caso de un cineasta que no emplea el primer plano, en un sentido más o menos estricto, hasta su séptima película, precisamente en el citado *travelling* circular de **Taxidi sta Kithira**. Los planos-secuencia, estandarte formal de su cine por múltiples razones, también ceden algo de su protagonismo al reducir su duración, lo que lleva consigo un montaje *a posteriori* más elaborado que en otras ocasiones. Esto, a su vez, abunda en una mayor proximidad de la cámara con los protagonistas, los que, por muchos elementos simbólicos que contengan -y los contienen- poseen una mayor encarnadura que los de sus títulos anteriores. No obstante, aunque de manera atenuada en aspectos concretos, el universo formal de Angelopoulos mantiene su fidelidad a sí mismo. La exclusión de los planos subjetivos, e incluso de la confrontación plano/contraplano, favorece, pese a las matizaciones anteriores, la colocación del espectador como alguien ajeno a la trama, más cercano del espectador teatral, algo reforzado por la organización de varias de sus secuencias (la de los comediantes en la playa, la de la discoteca en la

que Voula descubre la homosexualidad de Orestes...), la recuperación de los personajes de **O Thiassos** como símbolo y la habitual profusión de planos fijos generales, que remiten la acción a una suerte de escenario. Por las mismas razones, el uso, aquí menos definitivo, pero generalizado, de la profundidad de campo abre la acción más allá de la peripecia de sus protagonistas en cada momento. Incluso su habitual uso del espacio en *off* camina en ese sentido, hurtando en este caso al espectador la secuencia que podría generar una mayor carga de truculencia melodramática: la de la violación. De esta manera la secuencia, seca y cortante, adquiere una dureza inusitada, pero nunca autocomplaciente.

La yuxtaposición entre lo real y lo imaginario se deja ver desde el comienzo en **Paisaje en la niebla**, desde el mismo viaje que tiene como destino no un lugar concreto, sino una Alemania del todo imaginaria y desde la búsqueda de un padre no menos irreal. Es en esta pugna en la que habría que inscribir el carácter que a la película se ha dado habitualmente de cuento de hadas, que se ejemplifica en secuencias, además de la citada del "rescate" de los niños por parte de Orestes, como la de Gaviota, el amigo de Alexandros, que tras las alambradas del manicomio se cree un pájaro; la huida de la comisaría, gracias a que los policías quedan literalmente paralizados a la vista de la nieve; la extracción del mar de la mano gigantesca, por medio de un helicóptero, que privada de su dedo índice confirma la desorientación de los personajes, en la secuencia más (la única) luminosa de la película; el trozo de película revelada, que no muestra más que una espesa niebla, tras la que sólo Orestes es capaz de ver el árbol esperanzador; las sucesivas cartas narradas por la voz en *off* de Voula... Irrealidad apuntalada por una fotografía que oscila desde la penumbra (la primera secuencia y la inmediatamente posterior, en la que Voula cuenta a su hermano "la historia" para que pueda dormir), hasta las grisuras de los vagones del tren, las salas de espera de las estaciones, las estaciones de servicio y los sucesivos cafés o las carreteras bajo la lluvia, pasando por una fotografía fría en la que dominan los tonos azules, a lo largo de todo el filme (5). Surge así la Grecia siempre sombría del cine de Angelopoulos que, ha-

blando de **Taxidi sta Kithira**, declaraba: *"El mío es un paisaje mental, que no quiere corresponder a un paisaje auténtico. No busco la clásica imagen del Mediterráneo, sino una imagen que dé el clima de la película"* (6).

La banda sonora oscila entre los mismos polos. En ella la irrealidad estaría representada por el lirismo de la bellísima partitura de Eleni Karaïndrou, que puntúa con refinada delicadeza el viaje interior de los dos pequeños. La realidad, por su parte, se nos acerca por medio de otra partitura, esta vez hecha de ruidos: el acompasado de los trenes, el de los vehículos que recorren las sucesivas carreteras, los de las motos, especialmente en la secuencia del mercado de compra-venta, el atronador de las aspas del helicóptero. Con ello la sinfonía de ruidos de esta particular *road-movie*, en lo que tiene de recorrido real, geográfico, son el contrapunto del recorrido interior, en el que habitan el miedo y la duda, pero también los sueños y la esperanza.

Precisamente de la mano de lo imaginario nos adentramos en el final del filme. Voula y Alexandros, obligados a descender del tren para el que al fin habían conseguido comprar sus billetes ante la imprevista aparición de la aduana, cruzan el río que supone la frontera, en una barca abandonada. Ya en el otro lado, Alexandros (ahora narrador de "la historia") anima a su hermana a que atraviese con él la espesa niebla, que no es otra cosa que la película que Orestes le había dado. Cuando repentinamente se levanta la niebla, a su vista se ofrece el árbol de la esperanza que antes habían sido incapaces de entrever en el celuloide. Pero si como, tímidamente, apunta Michel Estève (7), la barca abandonada representa a la de Caronte, esto supondría que el que se ha cruzado no es sino el río Éstige y la otra orilla, la de la otra vida. Esto explicaría el disparo que sucede al grito de ¡alto!, dirigido a la frágil barca, y colocaría la metáfora del árbol de la esperanza en terrenos un tanto resbaladizos.

NOTAS

1. Entrevista de Michel Ciment en *Positif*, número 333. París, noviembre de 1988.

2. Entrevista concedida a *Jeune Cinéma*, número 88. París, 1975. Reproducida por Lino Micciché: "Le matérialisme esthétique de Théodore Angelopoulos", en *Revue Belge de Cinéma*, número 11. Bruselas, primavera de 1985.

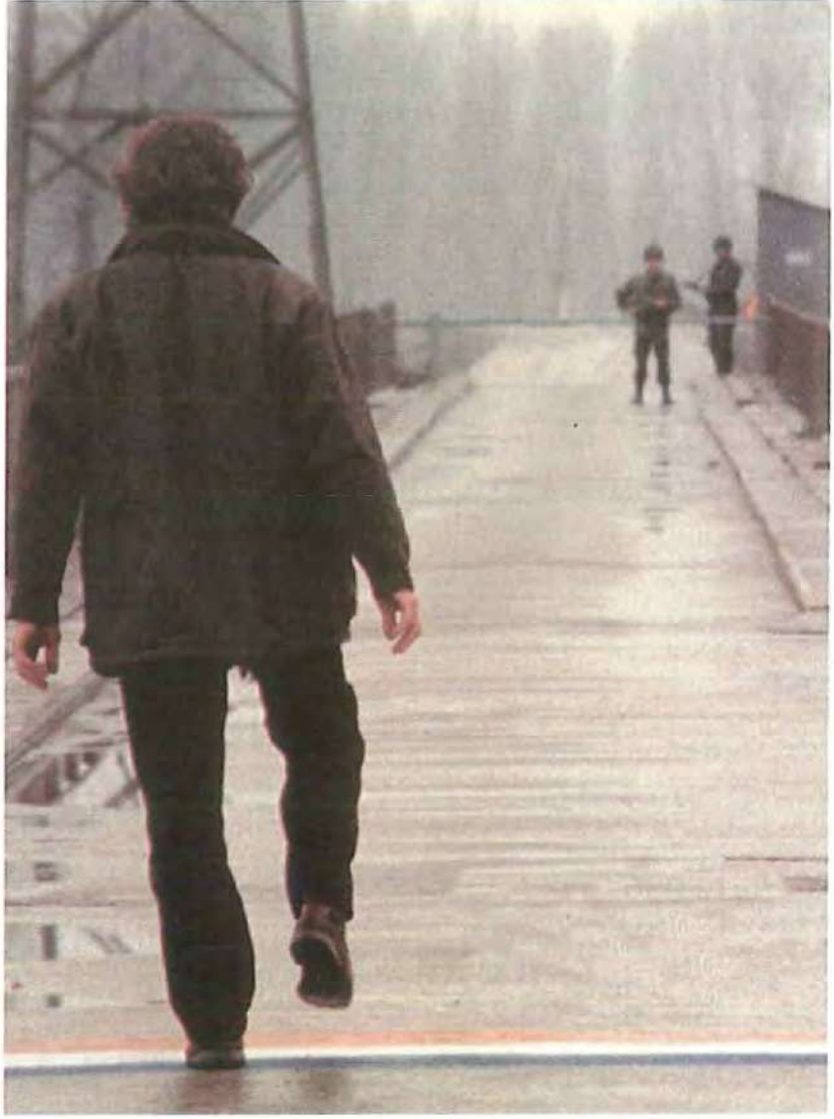
3. Las referencias históricas sólo adquieren cierta explicitud en la onírica secuencia de la playa en la que Voula y Alexandros caminan entre los cómicos, que evocan como autómatas sus recuerdos, que no son otra cosa que retazos de la historia griega, retomando su papel transmisor de **O Thiassos**.

4. "Le regard perdu, emprissoné et qui cherche à être liberé". Entrevista con Theo Angelopoulos de Michel Ciment. *Positif*, número 415. París, septiembre de 1995.

5. Hay varios contrapuntos a esa fotografía fría a lo largo de la película. Uno de ellos es significativo por lo que tiene de anticipación respecto a su siguiente obra. Se trata del paso de los trabajadores del ferrocarril, inspeccionando las vías, embutidos en sus impermeables amarillos, en claro contraste con los tonos azulados de la secuencia. **To Météoro vima tou pélargou** concluye con otros obreros, ataviados de forma idéntica, subidos a los postes del tendido eléctrico para recomponer la línea. Al igual que en ésta el restablecimiento de la comunicación supone un atisbo de esperanza, las vías que recorren los obreros de **Paisaje en la niebla** representan la posibilidad para los dos hermanos de alcanzar su destino.

6. "Historia, memoria. Entrevista con Theo Angelopoulos", de Juan Miguel Company y Francisco Llinás. *Contracampo*, números 40/41. Madrid, otoño de 1985 - invierno de 1986.

7. "Le triple itinéraire de **Paisage dans le brouillard**", en *Études Cinématographiques*, números 142/145, dedicados a Theo Angelopoulos. París, 1995.



To Météoro vima tou pélargou

El paso suspendido de la cigüeña

Àngel Quintana

Las fronteras abiertas por los fracasos de la Historia

1. El otro

Después de haber contemplado frontalmente el horror y el sufrimiento generado por esa trágica historia sin fin conocida como la Historia de la humanidad, el viajero Harvey Keitel reconoce en **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995) que quizás ha llegado el momento de emprender el camino de regreso a casa. No obstante, Ulises es consciente de que ha dejado de ser aquella persona que marchó y que quizás sea absolutamente irreconocible para aquellos que dejó. Después del largo viaje, Ulises volverá a casa con otro rostro y con otro vestido. *"Te mostraré los signos y me creerás"*, anuncia a una incierta Penélope. Las huellas del pasado son las únicas pistas que permiten poder creer en ese otro Ulises, en ese individuo que un día remoto empezó a vagar por las numerosas fronteras que parcelan la existencia humana.

En **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991), película realizada cuatro años antes de **La mirada de Ulises**, la mujer -Jeanne Moreau- tiene la oportunidad de poder encontrar al hombre -Marcello Mastroianni-, un individuo que ha abandonado la Historia para situarse en un especie de presente eternizado, en un singular no-espacio donde el tiempo ha sido definitivamente suspendido, puesto entre paréntesis. Al encontrarse frente a su marido desaparecido, la ronca voz de Jeanne Moreau sólo tiene fuerzas para expresar: *"No es él. No es él"*. Theo Angelopoulos no nos ofrece ninguna pista sobre el sentido polisémico de estas palabras. Ignoramos si la expresión esconde una verdad y si la mujer ha sido incapaz de reconocer en ese hipotético refugiado de origen albanés a su otro hombre, a un político que abandonó el

parlamento, o si por contra ella ha podido llegar a vislumbrar las imborrables huellas del pasado. Quizás ella ha llegado a sentir miedo y se ha resignado a no aceptar a su viejo amado, a no querer encontrar a ese alguien al que la experiencia ha acabado metamorfoseando en un otro (1).

En **To Météoro vima tou pélargou**, el hombre que la mujer no quiere reconocer no es un viajero, sino un ser sedentario que voluntariamente ha intentado sobrevivir junto a los desheredados de nuestra época, junto a los seres que han sido proscritos por la civilización, junto a esas personas que no encuentran ni un espacio, ni un tiempo que les dé asilo y les permita poder llegar a materializar su sueño. El hombre sedentario es un dimisionario de la vida, un político que ha dejado de creer en el sueño de una acción colectiva y ha intentado buscar su propia identidad enfrentándose directamente con el otro, descubriendo esa otra realidad que tantas veces ha sido negada al hombre público. En contacto con la alteridad de los desheredados, dicho hombre ha podido encontrarse a sí mismo, pero dicho encuentro ha acabado comportando una cierta transformación. Como el protagonista de **Lamerica** (*Lamerica*, 1995), de Gianni Amelio -un filme cuyas resonancias nos remiten constantemente hacia **To Météoro vima tou pélargou**-, el privilegiado hombre occidental toma conciencia de sí mismo cuando es despojado de sus vestimentas y se convierte en parte de esa ingente masa de individuos que buscan desesperadamente su lugar en el mundo. El hombre subsiste plantando patatas y vendiéndolas en el mercado, paseando por bares mugrientos y tomando copas con un grupo de seres que sobreviven dentro de unos vagones de tren inmovilizados. Vivir junto a la masa implica establecer también la convivencia junto a seres de culturas y etnias diferentes que continúan alimentando odios ancestrales. El político intenta escuchar los ecos de su propio silencio interior refugiándose en su propio anonimato, sintiéndose parte de esos otros que han sido desplazados de la vida pública.

La cámara de Angelopoulos filma los vaivenes del antiguo hombre político como si fueran los movimientos de un ser misterioso que en cada gesto está empeñado en ocultarlo todo de sí mismo. El refugiado es visto como un personaje del cual nunca llegaremos a vislumbrar su verdadera identidad. La visión de sus comportamientos nos da algunas pistas sobre sus actos cotidianos, pero no nos descubre ninguna verdad. ¿Es realmente el personaje que interpreta Marcello Mastroianni ese hombre político que un día desapareció, o en cambio no es más que un refugiado albanés cuya mujer murió al atravesar el río fronterizo? Como en todas sus películas, Theo Angelopoulos construye su propia visión del mundo real a partir de la elaboración de un sistema poético que no quiere renunciar a la ambigüedad constitutiva del mundo visible. Al reconstruir y poetizar la realidad, Angelopoulos no quiere darle un significado explícito. Así, Alexandre, el periodista televisivo que intenta buscar una verdad, en forma de explicación racional, que dé sentido a las cosas, es incapaz de encontrar una respuesta que proporcione un sentido a su búsqueda. El periodista televisivo sólo puede observar desde el exterior, preguntar a los militares que controlan la zona y seguir a distancia los movimientos de los personajes. Su objetivo final es crear un simulacro televisivo que funcionará a partir de unas leyes del discurso audiovisual radicalmente opuestas a las que el propio Angelopoulos ha utilizado para dar forma a su película.

Alexandre se identifica con el antiguo hombre político, ya que siente una extraña fascinación por su condición de dimisionario de la vida. La historia oficial, ejemplificada en **To Météoro vima tou pélargou** mediante un documental televisivo, desvela que el refugiado fue una de las más brillantes figuras de la renovación política griega, autor de una ficticia obra esencial llamada *Melancolía de fin de siglo*, que parece haber sido concebida como un compendio de algunos de los puntos básicos del ideario político que el propio Angelopoulos ha ido enunciando durante toda su filmografía. Así, en un momento del filme, se especifica que en el libro escrito por el político preexiste una fuerte melancolía por *"haber llegado a un fin de siglo en el que han acabado siendo barridas todas las esperanzas que surgieron con el siglo. Actualmente, nadie tiene nada que proponer. Pero nuestro alma es como un pájaro, cuyo pie está alzado: ¿dar un paso o no?"*.

A partir de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984), toda la filmografía de Angelopoulos es un lamento sobre la angustia generada por la muerte de las grandes esperanzas colectivas. Lo que varía en cada película es el estado de ánimo del cineasta frente a la concepción de la utopía. Mientras en algunas obras Angelopulos manifiesta su frustración frente a un futuro incierto, en otras especifica su confianza en la utopía. **To Météoro vima tou pélargou**, realizada dos años después de la caída del comunismo en los países del Este, esconde un profundo sentimiento de melancolía frente a la frustración política, pero su poética parece remitir hacia un futuro esperanzado en el que se establezcan nuevos lazos de unión entre diferentes comunidades irreconciliables. El alma humana tiene el pie alzado al borde de la frontera, dar el paso y atravesar los límites impuestos puede suponer la muerte -o la renuncia-, pero también puede suponer poder llegar a

emprender un nuevo vuelo hacia ese paraíso inalcanzable de la libertad. **To Météoro vima tou pélargou** finaliza en tiempo futuro, el 31 de diciembre de 1999, año en el que puede llegar a surgir una incierta esperanza.

2. Dimitir

La condición de dimisionario confiere un carácter especial al hombre político que se ha refugiado en la frontera. En las ficciones literarias y novelescas existen dos tipos de dimisionarios. Aquéllos que deciden apartarse de la vida pública ocultándose en el anonimato y aquéllos para los que la dimisión es un acto de transgresión, un atentado contra el orden establecido. En el grupo de los primeros dimisionarios nos encontramos con la figura prototípica del héroe épico cansado. Son los héroes que están fatigados de sus hazañas y prefieren vivir clandestinamente, alejados de sus espacios de acción. Su dimisión es siempre muy relativa y pocas veces es definitiva. En muchas ocasiones, cuando lo exige una causa que consideran justa pueden volver a la acción, intentando recuperar su aureola heroica. No obstante, el retorno es para ellos una forma de desplazamiento, ya que les lleva a adquirir conciencia del cambio que han llegado a experimentar los nuevos tiempos. Dichos personajes, que pueblan numerosos relatos de aventuras y algunos notables *westerns*, más que unos dimisionarios pueden ser considerados como unos auténticos héroes del crepúsculo.

Los seres que conciben la dimisión como un acto subversivo son capaces de transgredir las normas y pueden llegar a resultar considerablemente peligrosos para el orden establecido. Un ejemplo paradigmático de ese segundo grupo de dimisionarios es la figura del coronel Kurtz, protagonista de la admirable novela de Joseph

Conrad *El corazón de las tinieblas*, que ha sido trasladada a la pantalla de forma no ortodoxa por Francis Coppola en **Apocalypse Now** (*Apocalypse Now*, 1979) y Manuel Gutiérrez Aragón en **El corazón del bosque** (1981). El dimisionario renuncia al sistema y establece una nueva colectividad, en los márgenes de la sociedad. Kurtz acaba constituyendo su propio imperio en el interior de la selva africana. El nuevo orden resulta peligroso para el sistema porque puede llegar a cuestionar los valores convencionales y promocionar otros valores de conducta. Para poder salvaguardar el orden, la única solución reside en eliminar al subversivo. En *El corazón de las tinieblas*, para el verdugo encargado de llevar a cabo la misión de eliminar al traidor la esfinge de Kurtz se convierte en una imagen obsesiva con la que acaba identificándose. En ninguna de las dos categorías expuestas debe llegar a confundirse la figura del dimisionario con la del perdedor. Los perdedores suelen ser víctimas del destino; en cambio, los dimisionarios asumen, por voluntad propia, su propia marginalidad.

El refugiado de **To Météoro vima tou pélargou** no se ajusta a ninguna de las dos categorías preestablecidas anteriormente, pero no es extraño a ninguna de ellas. En el transcurso de una sesión parlamentaria, desde el estrado del congreso de los diputados el político realiza una confesión pública de su propia impotencia: *"Algunas veces es mejor callarse... para poder escuchar mejor el sonido de la música tras el ruido de la lluvia"*. Como todas las reflexiones presentes en **To Météoro vima tou pélargou**, el discurso político está enunciado de forma poética, la intencionalidad aparece camuflada tras una forma metafórica. El deseo de buscar la tranquilidad es un reflejo del cansancio, pero en la esfera política la constatación de dicho cansancio puede llegar a adquirir el carácter de provocación.

El acto de dimisión nace de la creencia interior de que los sistemas políticos occidentales han fracasado como instrumentos para la construcción de un mundo ideal. La política no puede dar respuesta a las frustraciones del mundo contemporáneo, ya que es un sistema prisionero de una cierta retórica, en el que la poesía no puede llegar a ocupar ninguna posición relevante. Para Angelopoulos, el fracaso de la política es el fracaso de la utopía:

"En mi país existe una impotencia frente a todo lo que ha pasado. Nunca había conocido un nivel parecido de escepticismo. No

existe ninguna relación entre el poder y la sociedad" (2), ha declarado Angelopoulos.

El rechazo del propio sistema político no es más que la constatación del fracaso de un determinado modelo institucional. El acto de dimitir no puede tener para Angelopoulos ninguna dimensión heroica, ya que en su cine los actos de heroísmo nunca han tenido ningún significado. El sentido de la épica está determinado por el devenir de la Historia, y ésta nunca ha estado movida por las individualidades, sino por las colectividades. El protagonista de **To Méteoro vima tou pélargou** ha renunciado a la sociedad del bienestar para acabar confundiéndose con la masa de los desheredados, con los seres que sobreviven en los límites de la frontera. En dicho no-espacio limítrofe, el dimisionario no puede -como el coronel Kurtz- instaurar ningún nuevo orden opuesto al establecido. El político busca el anonimato, mientras ve reflejada su auténtica identidad en la masa. Es a partir del momento en que el espectador descubre dicho universo fronterizo, cuando el discurso político de Angelopoulos adquiere un auténtico sentido. El sujeto acaba diluido frente a la alteridad, porque desea reconocerse a sí mismo en el otro. En este melancólico e incierto fin de siglo, el reconocimiento del otro se ha convertido en una acción claramente política y ha servido para poner en duda la prepotencia del yo. No obstante, para llegar a materializar la utopía de la alteridad es preciso romper con las fronteras interiores y exteriores. La ruptura de dichas fronteras y la crisis de los nacionalismos constituye el trasfondo político que sustenta **To Méteoro vima tou pélargou**.

3. La frontera

Al inicio de **To Méteoro vima tou pélargou**, Alexandre, el periodista televisivo, visita junto a un militar griego el territorio limítrofe de la frontera. Un puente de hormigón, cercado por una serie de alambradas, separa los dos países. El militar avanza hasta la línea de separación, alza un pie y anuncia que si avanza un paso corre el riesgo de morir acribillado por las balas de los soldados vigilantes. En la escena más patética y conmovedora de la película, una chica albanesa que desde unos años reside en esa tierra de nadie de los refugiados debe casarse con el chico de su raza al que fue prometida en su juventud. El chico vive al otro lado de la frontera y no puede comunicarse con ella. A pesar de la ausencia de contacto físico, el cura ortodoxo decide celebrar la ceremonia. Separados por las aguas de un río fronterizo, el novio y la novia unen sus almas mediante un ritual sacramental, pero no pueden llegar a unir su cuerpo separado por la frontera. La ceremonia está impregnada por una extraña tristeza, el absurdo ritual no puede llegar a alcanzar ninguna forma de plenitud. El padre de la novia -el político metamorfoseado en refugiado- no puede esconder un sentimiento de profunda amargura en su rostro. El ritual religioso no es más que una forma de simulacro ancestral que sirve para revelar la absurdidad de las fronteras políticas y la inconsistencia de las fronteras ancestrales. Paradójicamente, la noche anterior a su boda, la chica albanesa ha decidido refugiarse en los brazos del periodista Alexandre, queriendo certificar la importancia de los amores furtivos y pasajeros frente a ese amor eterno decretado a partir de los vínculos de raza.

A pesar de que la línea limítrofe posee las características de una frontera real situada entre Grecia y Turquía, su valor es claramente simbólico y pretende alejarse de todo referente geográfico o histórico. Mientras que las películas sobre el desplazamiento de Theo Angelopoulos, como **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975), **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986) o **La mirada de Ulises**, parten de la rigurosa delimitación de una serie de coordenadas geográficas muy concretas, en las películas sedentarias, como **I Kynighi** ("Los cazadores" 1977) u **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980), la geografía adquiere un carácter marcadamente simbólico, y se erige en el reflejo de un mundo cerrado, casi inalcanzable. En **To Méteoro vima tou pélargou** no es sólo la

geografía la que se convierte en espacio metafórico, sino también la Historia. En este sentido, la película guarda un cierto paralelismo con **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988), donde el desplazamiento de los dos niños hacia una quimérica Alemania a la búsqueda de un padre imaginario, acababa convirtiéndose en una especie de desplazamiento por un tiempo histórico mental, absolutamente irreal. Bajo dicho aspecto, es curioso que en los momentos finales de dicha película los niños atraviesen una frontera bajo la niebla, cuyo aspecto espectral remite directamente hacia la frontera simbólica que va a presidir todo el desarrollo representativo de **To Méteoro vima tou pélargou**.

La frontera es vista por Angelopoulos como un lugar de paso, pero también como un lugar de llegada, un no-espacio que refleja y sintetiza esa melancolía finisecular testimoniadora del fracaso. Silvie Rollet considera que en **To Méteoro vima tou pélargou**, Angelopoulos ha acabado creando un tiempo suspendido, parecido a un tiempo reencontrado que actúa de forma inversa a toda cronología y acaba adquiriendo la categoría de tiempo inmóvil: *"El presente continuo que domina la película, sin pasado, ni futuro, es la imagen más fuerte que pueda llegar a darse de la amnesia"* (3). Ese extraño presente sin raíces es también el lugar de la no memoria, de los olvidos forzados del siglo.

Junto a las dos fronteras físicas -las barreras del puente y el río que separa a los cónyuges-, Angelopoulos concibe un amplio no-espacio fronterizo que aparece como el refugio de los desheredados, como el lugar sedentario de las ingentes masas de individuos que atraviesan diversos puntos de Europa a la espera de poder conseguir los papeles que les permitan finalizar con el exilio y encontrar un nuevo hogar que pueda ser transformado en un espacio de felicidad. Este no-espacio fronterizo está ejemplificado por una serie de vagones de trenes que nunca más podrán volver a circular. Como los refugiados que habitan en su interior, dichos vagones nunca más podrán avanzar, ni siquiera retroceder. La sedentaria tierra fronteriza por donde transcurre la película quiere ser el espacio-símbolo de los diferentes fracasos del siglo. Los albaneses, kurdos, turcos, afganos que esperan disponer de una oportunidad que les permita cruzar la frontera en dirección hacia la tierra prometida son las víctimas de unos regímenes políticos fracasados, incapaces de humanizar el entorno social.

To Méteoro vima tou pélargou fue realizada en 1991, dos años después de la caída del muro de Berlín, de la ruptura de las rígidas fronteras que separaban oriente de occidente y el nacimiento de crecientes corrientes migratorias hacia el refugio neocapitalista de occidente. Mil novecientos noventa y uno fue también el año en que empezó a gestarse el conflicto étnico en la ex-Yugoslavia que conduciría al genocidio de Sarajevo. Los refugiados de **To Méteoro vima tou pélargou** no son sólo víctimas de las numerosas fronteras exteriores creadas por un mundo pretendidamente civilizado, sino también lo son de las fronteras interiores que les impiden unirse a los pueblos y los conducen a la confrontación continua entre razas. En el campo de refugiados existe un movimiento constante, forjado de diferentes formas de odio étnico que conducen al vandalismo, al asesinato o al suicidio. Los refugiados crean unas fronteras que impiden llegar a un cierto nivel de convivencia. En **To Méteoro vima tou pélargou**, Angelopoulos pone en evidencia que para poder cruzar las fronteras exteriores quizás sea necesario anular previamente los numerosas fronteras interiores que impiden la comunicación.

Sólo en la escena final de la película la no-comunicación generada por las fronteras puede romperse gracias a un sentimiento de esperanza utópica. Un grupo de electricistas, cubiertos con unas escafandras amarillentas, aparecen suspendidos de unos postes de electricidad. Los cables se unen entre sí, atraviesan las fronteras, rompen con las separaciones artificiales y establecen una comunicación. La potente imagen-símbolo que impregna de poesía los últimos momentos de **To Méteoro vima tou pélargou** aparece como una imagen abierta que va más allá de los confines de ese no-espacio fronterizo y procura inscribir un cierto optimismo a un ambiente gélido, que hasta entonces había estado impregnado de una profunda angustia.

4. La televisión

En **To Méteoro vima tou pélargou**, Theo Angelopoulos permanece fiel a su estilística. La puesta

en escena se distribuye en torno a una serie de escenas rituales -el epicentro de las cuales es el momento de la boda fronteriza- que son coreografiadas de forma milimétrica mediante calculadísimos planos-secuencia. La realidad del mundo exterior actúa como simple superficie que puede llegar a ser transcendida mediante la búsqueda de imagenes-símbolo de alto valor poético. Como en las últimas obras de su filmografía, el cineasta griego potencia la psicología interior de sus personajes principales, la cual acaba adquiriendo más importancia que los movimientos de la colectividad. Los personajes tienen un rostro concreto, y a pesar de que Angelopoulos da una cierta primacía a la composición en planos generales, hay un acercamiento hacia dicho rostro.

To Météoro vima tou pélargou no es una obra ajena a una cierta modernidad que utiliza el propio medio cinematográfico para establecer un discurso reflexivo -de carácter metalinguístico- sobre las características representativas del medio. Si en **Taxidi sta Kithira** Angelopoulos recurría a la figura de un cineasta que estaba poniendo en escena el filme que el espectador estaba contemplando, creándose una extraña ilusión entre la ficción y el mundo real, en **To Météoro vima tou pélargou** se establece un diálogo entre la representación fílmica y la representación televisiva. El periodista Alexandre debe realizar un reportaje documental para la televisión centrado en la situación del no-espacio fronterizo. El movimiento narrativo fundamental del filme está condicionado por dicho intento de reportaje periodístico, por la encuesta que realiza el personaje de Alexandre, quien acaba constituyéndose en una especie de espectador implícito en el discurso. Si en **Taxidi sta Kithira** Theo Angelopoulos jugaba con la ilusión representativa, la presencia de la televisión en **To Météoro vima tou pélargou** no permite jugar con un cierto ilusionismo, ya que la función de la televisión consiste en transformar la ilusión en simulación.

Mientras la poética cinematográfica de Angelopoulos respeta la importancia simbólica de ese no-espacio donde tiene lugar la representación fílmica, poniendo en evidencia que nos hallamos ante un universo poetizado cuyo valor referencial es relativo, la televisión insiste en la voluntad de ordenar y explicar racionalmente dicho mundo. El objetivo de la televisión aparece como un absurdo, ya que el pretendido mundo objetivo que ha de servir de base a la elaboración de un reportaje es un mundo no histórico y no geográfico, un mundo mental que sólo existe en función de la propia poética cinematográfica. En determinados momentos, Angelopoulos combina la estética televisiva con la estética fílmica. Sobre este punto es altamente ejemplificador el momento del encuentro entre el dimitido hombre político y su ex-mujer. La cámara observa la situación a distancia, desde la camioneta donde está instalado el equipo televisivo, y acaba asumiendo el punto de vista de las cámaras de televisión. La verdad del mundo real aparece transfigurada por una estética televisiva que intenta atrapar dicha verdad, sin conseguirlo. La frialdad de la textura videográfica de la imagen televisiva acaba siendo utilizada como un recurso para poder acentuar el distanciamiento.

El reportaje que Alexandre ha de realizar de la situación en ese no-espacio debe dar cuenta de una situación política e histórica y debe perseguir la objetividad a partir de la consulta con las diferentes partes implicadas. Desde las primeras escenas, dicha imposible objetividad aparece manipulada por el punto de vista militar. La mayoría de explicaciones discursivas sobre las reglas que rigen el espacio de la frontera son explicitadas por los militares. En cambio, todas las conversaciones que el periodista mantiene con el hombre político perdido en la masa tienen un carácter poético, todas sus frases remiten siempre hacia la metáfora. La verdad no puede surgir de la encuesta periodística, ni del simulacro televisivo. La televisión sólo puede dar cuenta de semi-verdades -como el reportaje que da cuenta de la dimisión del político-, pero nunca podrá llegar a trascender la propia realidad, ya que para Angelopoulos -y su guionista- la única forma de capturar la verdad no es el reportaje -la encuesta televisiva- sino la poesía. El cine no puede dar cuenta inmediata y objetiva del presente histórico, su función reside en ayudar a pensar el mundo y su Historia. En el cine de Angelopoulos, para que esto sea posible es fundamental contar con la emoción poética.

NOTAS

1. El encuentro entre el hombre y la mujer es también el reencuentro entre Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau, que no habían trabajado juntos desde **La noche** (*La notte*, 1961), de Michelangelo Antonioni. La escena de **To Météoro vima tou pélargou** puede ser interpretada como la imposibilidad de Jeanne Moreau por reencontrar al joven Mastroianni en el viejo Mastroianni. Curiosamente, el guión de la película de Antonioni y el de la de Angelopoulos están firmados por Tonino Guerra. Jeanne Moreau y Marcello Mastroianni volverían a aparecer juntos en uno de los interludios de **Más allá de las nubes** (*Par delá les nuages*, 1995), de Antonioni/Wenders.

2. Ciment, Michel: "Alexandre ou la mélancolie. Entretien avec Theo Angelopoulos". *Positif*, número 363. Mayo, 1991. Pági- na 19.

3. Rollet, Silvie: "Theo Angelopoulos ou le cinéma comme théâtre du temps". *Positif*, número 370. Diciembre, 1991. Página 8.

To Vlemma tou Odyssea

La mirada de Ulises

Los hermanos Miltos y Yannakis Manakis

Nacidos de padres griegos en un pueblecito valaco del Monte Pindo, donde transcurrió su infancia, los hermanos Manakis se instalan en 1905 en Monastir, después de que el mayor (Yannakis) hubiera abrazado la causa de los valacos rumanos. Allí instalaron su laboratorio fotográfico, luego otro de positivado de películas y después una sala de proyección.

Los hermanos Manakis desarrollaron su actividad en casi todos los Balcanes. En su libro *La fotogenia de los Balcanes de los hermanos Manakis*, Christos Christodoulou escribe: *"...nos han legado una colección de archivos fotográficos y cinematográficos de un valor etnológico e histórico notable, y de un valor artístico incontestable. Estos documentos cubren un período de sesenta años, referido al conjunto del espacio balcánico, y pertenecen a todos los pueblos".*

Los planos rodados en el Monte Pindo y alrededores, en Monastir, en Tesalónica y otros lugares por los hermanos Manakis (sobre todo Miltos), son los que fijan en **La mirada de Ulises** los acontecimientos relevantes: **El viaje del sultán Mohamed V Rechad a Tesalónica y Monastir** (1911), **Macedonios, insurrectos con el poder otomano, en la horca** (1907) o varias escenas relativas al **Movimiento de los jóvenes turcos** (1908). Al lado de estas tomas, que son verdaderos noticieros filmados, los Manakis han conservado además la memoria de la vida cotidiana. Filman **Las hilanderas** (1905) en un pueblecito del Monte Pindo (probablemente Avdella, su lugar de origen), así como también: **Una feria en Grevena** (1908), **La inauguración de la primera escuela primaria en un pueblo de Pindo** (1906), **Una boda valaca** (1906), etc.

En los Balcanes de esa época, cada país intenta por todos los medios de que dispone -y el cine es uno de ellos- resaltar las peculiaridades que lo distinguen de los otros pueblos balcánicos. Pero, paradójicamente, lo que más nos impresiona de estas cintas son las similitudes que presentan. Porque sus imágenes fijan el parentesco de los elementos culturales y subrayan los comportamientos comunes a los diferentes pueblos de la zona, los archivos Manakis tienen una dimensión balcánica incompatible, por su propia definición, con la propaganda ideológica desarrollada en el interior de las fronteras de cada uno de los estados.

(Extracto de: *El cine griego.* Fotos Lambrinos)

La mirada de Ulises

Carlos F. Heredero

Lugar de encuentro donde confluyen la génesis del cine y los estertores finales del siglo que lo ha dado forma, **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995) propone un viaje imaginario y multidireccional que, con el pretexto de buscar las imágenes fundadoras, genera una reflexión dialéctica sobre el sentido de la Historia a la vez que interroga al cine contemporáneo sobre su capacidad para sentir, y registrar, la urgencia del presente.

Naturalmente, una operación tan vasta y ambiciosa como la que expresa el enunciado anterior no se sostiene sobre un relato convencional, ni se engendra tampoco, así como así, dentro de una obra aislada. Por el contrario, es fácil descubrir que tiene profundas raíces alimenticias y que se configura como un texto fílmico complejo, de diferentes y peculiares dimensiones narrativas, heredero de una trayectoria precedente y creador de su propia formalización, de una autonomía expresiva singular.

Descifrar sus raíces, sus formas de articulación con la filmografía que lo alimenta, la fundamentación lingüística de las reflexiones que genera y la densa estructura narrativa que lo sustenta es el propósito de este texto. Para ello se hace necesario ir paso a paso, mirar primero desde fuera para entender la construcción del conjunto y descender luego, sin perder de vista el bosque, para acercarnos a los árboles que señalizan el camino y a los recodos de éste que iluminan el sentido de las imágenes.

Las hilanderas de Ítaca

"El tiempo es el cuerpo y el lugar de la Historia; la memoria es la forma humana del tiempo"

Barthélemy Amengual (1)

Theo Angelopoulos adopta y ejerce, desde los días ya lejanos de **Anaparastassi** ("La reconstrucción", 1970), una concepción del cine fuertemente influida por las teorías de Bertolt Brecht. Su traducción personal de uno de los principios estéticos del dramaturgo le lleva siempre a buscar que *"cada plano tenga un valor autónomo y cada trozo autónomo, a su vez, funcione para el conjunto y en beneficio de toda la película"* (2). Analista infatigable de las relaciones entre el cine y la Historia, el autor de **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975) construye sus obras de manera que cada personaje, cada imagen y cada idea trabajen, simultáneamente, para sí mismos, para el relato de la historia y para la Historia.

Lo mismo sucede con cada una de sus obras en relación con el conjunto de su filmografía. *"Cada una de mis películas engendra otra dentro de una continuidad"* (3), asegura, y ciertamente no resulta difícil comprobar hasta qué punto es así. De manera que no solamente las raíces de **La mirada de Ulises**, sino también una buena parte de su sentido -más allá de las imágenes que lo fundamentan con autonomía plena-, se amplían y se enriquecen si procedemos a contemplar este título en relación con los anteriores, como producto de éstos y como avance sobre ellos.

Fuentes, ecos y retornos

En su configuración narrativa básica, **La mirada de Ulises** empieza contando el regreso a su tierra natal de un cineasta griego, anteriormente exiliado en Estados Unidos y cuyo nombre se reduce a la letra A, para asistir en la ciudad de Florina a la proyección de una película suya. El verdadero motivo de su retorno consiste, sin embargo, en emprender un viaje, que luego se extenderá a través de toda la península balcánica, para buscar tres bobinas de viejo celuloide, todavía sin revelar y en paradero desconocido, filmadas a principios de siglo por los hermanos Miltos y Yannakis Manakis, herederos griegos de los hermanos Lumière.

La búsqueda de esa mirada fundacional, de esa inocencia perdida y todavía cautiva en la oscuridad de los nitratos custodiados por unas latas desaparecidas, orienta la brújula de un director que *"ha comenzado a dudar de su propia capacidad para ver las cosas"* (4), dice Angelopoulos. Un cineasta que deberá cruzar múltiples fronteras, algunas de ellas levantadas en los últimos cinco años, para tratar de reencontrar en esas imágenes primigenias un sentido a su propia condición; quizás también su capacidad de ver y de "interpretar" el mundo a través de la cámara.

La forma de conjugar estos elementos estructurales con muchos de los factores iconográficos y dramáticos puestos en juego por Angelopoulos desvela muy pronto a **La mirada de Ulises** como prolongación de un discurso personal que, en realidad, arranca en **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984), encuentra luego ciertas conexiones -algo menos sustanciales- en **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986) y en **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988), para renacer con fuerza, finalmente, en **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991). Es un itinerario que conforma un puzzle y, a la vez, un espejo recíproco.

Para empezar, la idea del viaje es una noción estructurante en el cine de quien ha filmado **O Thiassos** y **Taxidi sta Kithira**, pero es también el hilo conductor de **O Melissokomos** y de **Paisaje en la niebla.** *"La primera creación de Dios fue el viaje; después vinieron la duda y la nostalgia"*, dice un personaje en esta nueva película, que bien podría haberse titulado igualmente "Viaje a Sarajevo". *"El viaje es para mí la única manera de descubrirme a mí mismo. Todo lo que he aprendido, lo he hecho en mis viajes por el interior de Grecia"*, reconoce Angelopoulos, y de ahí que, para él, *"rodar una película"* sea también *"una manera de viajar al interior de uno mismo"* (5).

A su vez, los ecos de *La Odisea* podían encontrarse ya en **Taxidi sta Kithira** bajo la figura de Spyros: el viejo ex-partisano que regresaba a su Grecia natal después de un largo exilio -*"Spyros es Ulises volviendo de una guerra interminable"* (6), sugería Michel Ciment-. En este título el personaje de Spyros funciona igualmente, dentro de la película que imagina su protagonista, el cineasta Alexandros, como el padre de éste. A la postre, Spyros se llama también el padre de A en **La mirada de Ulises**: otra figura paterna con la que su hijo se reencuentra tras una larga ausencia, producida en este caso por su internamiento en un campo de concentración nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

Spyros se llamaba, en efecto, el padre de Angelopoulos, y Spyros vuelve a llamarse el viejo protagonista de **O Melissokomos**, que elige continuar con el oficio de su padre y a quien, a su vez, la joven adolescente sin nombre elige como padre imaginario. La búsqueda del padre, por lo tanto, organiza en cierta manera las historias de **Taxidi sta Kithira, O Melissokomos** y **Paisaje en la niebla** (los dos niños que viajan hacia Alemania en busca de un padre invisible y desconocido): una coherente trilogía que, como el propio Angelopoulos ha sugerido (7), habla sucesivamente del silencio de la Historia, del silencio del amor y del silencio de Dios a través de esa figura paterna que permanece ausente ó silenciosa.

La búsqueda de un antiguo ministro, un famoso político desaparecido, es también la obsesión de otro Alexandros (protagonista de **To Météoro vima tou pélargou**), un reportero de televisión -un nuevo hombre de imágenes en busca de una referencia orientadora, paternal- que deambula por el paisaje de una frontera en torno a la que se dan cita numerosos refugiados de distintos países. Lo que se encontraba allí era el silencio de la política -*"ya no creo en la política... Se ha convertido en un asunto de carrera"*, decía entonces Angelopoulos (8)- y la barrera de la frontera como expresión de los límites (del amor, del reencuentro con el otro, de las lenguas, de las razas, de las religiones): *"límites que impiden la verdadera comunicación entre los hombres"* (9).

Cuatro años después, los límites externos (las fronteras entre países) no sólo permanecen, sino que se han multiplicado y, además, ahora se han trasladado también al interior de Grecia. En la ciudad de Florina, la proyección de **To Météoro vima tou pélargou** (*"¿cuántas fronteras tendremos que cruzar para volver a casa...?"*, se oye entre los diálogos de este filme) divide frontalmente a la población en dos bandos irreconciliables: los que desafían la condena religiosa y permanecen anclados en la calle, bajo los paraguas, para escuchar la película bajo la lluvia (el mercado donde se proyecta está lleno) y

los que se manifiestan contra su exhibición, como si el cine hubiera dejado de ser instrumento de comunicación para convertirse en causa de incomunicación.

Es la misma Florina que aparece en las cuatro películas anteriores del director (*"quizás la única ciudad del norte de Grecia que no ha sido destruida, que ha conservado su personalidad"*, dice Angelopoulos) y en la que, a la sazón, en diciembre de 1990 su señor obispo, Mr. Avgoustinos Kantiolis, de conocidas posiciones integristas, excomulgó al director y a *"todos los demás"* miembros del equipo durante el rodaje del filme por considerarlo *"indecente"* y *"antinacional"*. El eco de este suceso, incluida la manifestación de dos mil fieles en contra del rodaje, alimenta así el arranque de **La mirada de Ulises**.

"Había soñado que éste sería el final de mi viaje y, sin embargo, mi final es mi principio", dice A, tras cerrar en Florina el paréntesis de su exilio y disponerse a emprender, precisamente desde el centro de aquel conflicto, su búsqueda obsesiva de los tres rollos desaparecidos. Es un nuevo viaje a través de las fronteras, sólo que ahora en busca de una paternidad diferente: la primera mirada que engendró una imagen en movimiento; es decir, el gesto fundador en el que un cineasta moderno -de nuevo, un exiliado que retorna- trata de reencontrar su perdida capacidad para mirar el mundo a través de la cámara.

En el desenlace de **To Météoro vima tou pélargou**, el viejo político se preguntaba en su libro -titulado "Melancolía fin de siglo"-: *"¿con qué palabras-clave se podría dar vida a un nuevo sueño colectivo?"*; y Angelopoulos ofrece, en el último plano, una imagen-respuesta: esa "voluntad de comunicación", esa ruptura de los límites fronterizos que expresan los obreros conversando sobre los postes telegráficos: *"es la superación de las fronteras por un poema polifónico"*, comenta el cineasta: *"una especie de música de las voces. La comunicación funciona libremente en el espacio y en todas las lenguas"* (10).

Angelopoulos hablaba allí de *"la próxima utopía"*, pero en **La mirada de Ulises** -su siguiente trabajo- el cineasta protagonista ha perdido ya su nombre (reducido a la inicial) y hasta su lengua materna (sólo puede expresarse en inglés), su película anterior es cuestionada (en Florina se proyecta **To Météoro vima tou pélargou**), resulta invisible (tan sólo se escucha) y ha visto adulterado, también, su idioma original, puesto que los diálogos se oyen en inglés. A no puede registrar con su cámara aquello que fotografía (su *polaroid* tan sólo le entrega *"huellas vacías del mundo"*) y la mirada fundacional permanece desaparecida: el cine ha perdido su capacidad de crear y de transmitir imágenes.

A la voluntad de comunicación le ha sucedido aquí el "silencio del cine", del sueño colectivo por excelencia -hablando de comunicación- que ha dado a luz este siglo. Sólo que ambos viajes trazan el mismo recorrido: en **To Météoro vima tou pélargou** se parte del silencio de la política y esto es, en esencia, lo que se encuentra allí al final del trayecto, pero Angelopoulos ofrece frente a ello una imagen utópica, una respuesta esperanzada. En **La mirada de Ulises** -contemplada como una prolongación del mismo discurso- se parte, ciertamente, de una realidad pesimista y agónica (la amputación visual del cine; su propio silencio como lenguaje), pero se llega -de nuevo- a un desenlace cargado de un utópico y metafórico optimismo potencial: las imágenes primitivas, finalmente reveladas, como una oportunidad para el renacimiento.

El desarrollo de la reflexión no puede ser más coherente. En **Taxidi sta Kithira**, Alexandros no duda de sus facultades creativas, pero sí de las razones que le quedan aún para vivir (*"me doy cuenta con horror y alivio de que ya no creo en nada"*, le hace decir a uno de sus personajes); conserva todavía su capacidad de inventar (toda la historia de Spyros -constitutiva de la mayor parte del filme- es, en realidad, fruto de su activa imaginación), pero ya empieza a sentirse inseguro: *"uno, dos... Dios mío, he perdido el ritmo"*, se dice a sí mismo.

En **To Météoro vima tou pélargou**, el nuevo Alexandros reconoce que *"lo único que yo sabía hacer era filmar a los otros sin alimentarme de sus sentimientos"*, a la vez que, mirándose en el viejo político, va tomando conciencia

de la ambigüedad de lo real hasta renunciar a la emisión televisiva. Ese reportero que iba buscando un *scoop*, una imagen impactante, descubrirá al final que *"para comprender al otro es preciso abandonar la propia identidad, es necesario profundizar, y los medios de la televisión, como algunas veces los del cine, no llegan a descifrar el misterio propio de cada uno"* (11), sugiere Angelopoulos.

Finalmente, al cineasta A de **La mirada de Ulises** no le queda ya ningún "otro" en el que mirarse; entre otras razones, porque ha perdido la capacidad de mirar y de registrar lo que mira. De ahí que sólo pueda reencontrarse a sí mismo ante las imágenes renacidas del cine fundacional (su Ítaca particular), porque *"incluso el alma, si quiere reconocerse, tendrá que mirarse en otra alma"*, como dice la cita de Platón que abre la película. Unas imágenes frente a las que -ausente ya por completo el poder de crear- tan sólo podrá ejercitar la memoria.

En **Taxidi sta Kithira**, Alexandros todavía era capaz de imaginar una película. En **To Météoro vima tou pélargou**, Alexandros renunciaba a su programa tras reconocer la naturaleza inasible, ambigüa y compleja de la realidad. En **La mirada de Ulises**, A es un cineasta desposeído de su mirada que reencuentra, frente a las hilanderas de los hermanos Manakis, una oportunidad no para inventar o crear, sino para mirar en su interior, para el despliegue imaginario del tiempo (*"cuerpo y lugar de la Historia"*) y de la memoria (*"la forma humana del tiempo"*).

El viaje interior

"Lo que falta en una película sobre un personaje es la representación de su pensamiento" (12), decía Theo Angelopoulos a propósito de **To Météoro vima tou pélargou**. Como si con **La mirada de Ulises** hubiera decidido rellenar por sí mismo semejante ausencia, toda esta película sucede en realidad en la cabeza de su protagonista, igual que -por otra parte- sugería ya el director al hablar de **Taxidi sta Kithira** (13). Pues bien, ahora ese citado despliegue del tiempo y de la memoria toma la forma de un texto fílmico para abrirse a lo que Ivette Biro ha llamado *"el tiempo subjetivo de la imaginación o, mejor, la intemporalidad de lo imaginario"* (14).

En el interior de **Taxidi sta Kithira**, efectivamente, la cámara del cineasta abandonaba la representación directa de la Historia y se adentraba en el dominio imaginario del pensamiento, de la creación y de la memoria. Y es que aquél era un título de encrucijada, con el que Angelopoulos abría una nueva etapa de introspección interior tras haber cerrado en 1980, con **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande"), su trilogía sobre la historia de Grecia. La película imaginada allí por Alexandros comenzaba y se desarrollaba en su propia cabeza: su vida real y su especulación mental, su existencia verdadera y su proceso de creación (mediante el que intentaba introducir una armonía en el caos de la realidad) se confundían hasta el extremo de que *"hay momentos en los que no está claro en cuál de las dos historias nos encontramos"* (15), reconocía el propio Angelopoulos.

La realidad es que ese interés por explorar la dinámica de la conciencia, por encontrar formas para representar aquello que carece de existencia real (en una palabra, de corporeidad), anidaba ya desde mucho antes en el universo cinematográfico de Angelopoulos. *"Es como si todo pasara en el interior de una sola conciencia"*, decía sobre **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977), porque *"todos los personajes son facetas de un personaje único"* (16). Esta última dimensión encuentra un nuevo desarrollo en **La mirada de Ulises** cuando, con el fin de ofrecer distintas facetas de la mujer a la que el protagonista había abandonado cuando se marchó de Grecia, utiliza a una misma actriz (Maïa Morgenstern) para interpretar a las cuatro mujeres (17) con las que A se encuentra durante su viaje.

Desde entonces hasta la actualidad, y más aún desde **Taxidi sta Kithira**, la trayectoria de Angelopoulos no ha hecho más que profundizar en ese proceso de interiorización: el diario íntimo de **O Melissokomos**, las cartas de los niños a su padre dentro de **Paisaje en la niebla**, el monólogo interior de Alexandros en **To Météoro vima tou pélargou** y, ahora, el despliegue de la memoria individual -y el reflejo de la Historia sobre ella- que surge en la cabeza de A cuando las hilanderas de los hermanos Manakis (una imagen irrecuperable para la propaganda ideológica de las fronteras étnicas y de los nacionalismos excluyentes) se desvelan, a la vez, como la génesis y la consumación del viaje.

La película comienza con cuatro planos sucesivos de **Las hilanderas** (18). El ruido producido por el motor de un proyector nos indica, sin embargo, que no estamos tanto frente a las imágenes filmadas por los hermanos Manakis en 1905, como ante la proyección propiamente dicha de aquel celuloide, todavía no sabemos dónde ni delante de quién. Sobre ellas, una voz en *off* -preñada de emoción y respeto- comenta que se trata del primer filme rodado en la península balcánica y se pregunta acto seguido: *"¿es ésta realmente la primera película, la primera mirada...?"*.

Esta interrogación es el resorte que dispara, en ese preciso momento, el relato articulado que integra la práctica totalidad de **La mirada de Ulises.** El último plano de esa película primitiva funde a continuación con otro del mar: *"el mar es lo desconocido. Todo viene de él y todo va hacia él. Es el pasado y el futuro..."* (19), dice Angelopoulos.

Principio y final, el mar es -básicamente- el agua cuyo ciclo recorre y articula toda la película: el océano hacia el que parte el velero azul que Miltos Manakis trataba de filmar en 1954 (ese plano inicial que nace en el fundido anterior), la lluvia que soportan en Florina los espectadores de **To Météoro vima tou pélargou** (segunda secuencia), la nieve en la que están clavados los emigrantes albaneses (tercera secuencia), y así sucesivamente: el viaje por el Danubio hacia Belgrado, la travesía en barca por el Drina, los bidones de agua que transportan los habitantes de Sarajevo, las gotas que se filtran por las paredes, la niebla que envuelve la ciudad (generadora de vida, pero también de muerte) y en la que A termina por sumergirse cuando regresa a la cinemateca. Finalmente, los líquidos liberadores que rescatan las imágenes fundadoras.

Cuando la proyección de aquéllas finaliza, la pantalla vacía nos devuelve al presente real (al tiempo en el que los planos iniciales discurrían ante nosotros) y el contraplano desvela al espectador de aquellas imágenes. Reconocemos entonces la voz en *off* que se escuchaba al principio: es la de A, sobre cuyo rostro se reflejan las luces y sombras que todavían proyectan las colas de las bobinas. Entre medias, entre el comienzo y el final de esa proyección (es decir, durante su transcurso), la memoria de este cineasta -su historia personal y la Historia que la enmarca- se despliega frente al espectador de **La mirada de Ulises** dando cuerpo a la película. Como en casi todo el cine de Angelopoulos, lo real engendra lo imaginario: las imágenes reales de **Las hilanderas** (imágenes-madre) engendran y dan a luz la historia metafórica de todo un siglo.

De esta manera, la idea del círculo fundamenta el recorrido trazado por la película, ya que *"nuestro siglo comienza y termina en Sarajevo"* (20), recuerda Angelopoulos. De igual forma que el mar

es el principio y el final de todo (de allí viene A cuando regresa del exilio y a él regresa cuando la última imagen de **Las hilanderas** lo devuelve, mediante el fundido citado, al puerto de Salónica en el que el ayudante de Miltos Manakis le cuenta la existencia de las tres bobinas perdidas), el espacio cerrado del relato -que transcurre en la mente de su protagonista- se descubre como *"el universo interior de un individuo vuelto hacia sí mismo"* en busca de la "isla de los sueños"; es decir, del origen fundador del cine o, si se quiere, de su Citera o de su Ítaca personal.

Así encuentra pleno sentido la circunstancia de que sea precisamente en Sarajevo donde la mirada fundacional del cine permanezca cautiva. *"Se llega al final del siglo y todas las esperanzas que nacieron con su comienzo han sido barridas. Nadie tiene hoy nada que proponer..."* (21), decía Angelopoulos tras filmar **To Méteoro vima tou pélargou**. De ahí que a su nuevo protagonista la búsqueda de la inocencia perdida le empuje sin cesar hacia las entrañas de un conflicto con el que se abre y a la vez se cierra el siglo XX: un itinerario que convoca, en la memoria de A, la muerte cotidiana y el (re)nacimiento del cine, las heridas vivas de la tragedia contemporánea y las huellas dejadas por el pretérito.

Estamos pues ante una trayectoria interior que sin duda lo es tanto para el cineasta protagonista como para el propio Angelopoulos. No es la primera vez, por otra parte, que el director griego se transfigura en sus personajes de ficción: ya en **Taxidi sta Kithira** le prestaba al realizador Alexandros, además de unas inquietudes básicas bien reconocibles, la edad, el nombre del padre, el oficio, su propia filmografía (en su oficina hay un afiche de **O Thiassos**), hábitos de vestuario y hasta un modelo similar de gafas.

Con mayor razón todavía sucede en **La mirada de Ulises,** cuyo relato interno -en definitiva- no es otra cosa que la ficcionalización de un itinerario recorrido previamente por el director griego, una manera de "rehacer" su propia vida.

En efecto: el verdadero origen de esta película es un viaje efectuado por Angelopoulos, a través de diferentes países balcánicos, en busca de esas imágenes perdidas de los hermanos Manakis. Las encontró por su cuenta en la cinemateca de Belgrado: tres bobinas que permanecían sin revelar porque -de forma similar a lo que ocurría con la copia en color de **Día de fiesta** (*Jour de fête*; Jacques Tati, 1949)- no se conocían los compuestos químicos precisos para hacer emerger las imágenes de los nitratos que las guardaban.

Al construir su película, en cambio, Angelopoulos traslada de Belgrado a Sarajevo el final del viaje, con lo que establece así un significativo vínculo metafórico de ida y vuelta entre la ya citada simbología histórica de la ciudad bosnia y el lugar donde, por un lado, permanecen cautivas las imágenes y, por otro, estas mismas renacen a la visión. Y si esto último era lo que buscaba también el cineasta de la ficción, que había perdido incluso su lengua materna, nada más coherente -*"cuestión de alfabeto"*, dice el director- que comenzar por el principio (la letra A) para emprender el proceso de *"renacer a una lengua perdida"* (22).

De sueños y de fracasos

La imagen capturada por la primera mirada se funde con la imagen del mar ante los ojos de A. Desde el presente narrativo que enuncia el relato, momento en el que renace un testimonio documental de principios de siglo, se retrocede al invierno de 1954 (Miltos Manakis filmando el velero) y desde éste, dentro todavía del mismo plano, se avanza hasta una fecha cualquiera de 1994: momento en el que arranca el viaje de A. En ese fundido, que expresa lo que Barthélemy Amengual ha llamado *"la irreversible continuidad del tiempo"*, nace el proceso mental que -a lo largo de la película- va a generar *"la inserción del tiempo del hombre en el tiempo del mundo, cuyo encuentro conforma la Historia"* (23).

Al buscarse a sí mismo en la mirada de otro, A comienza a revivir mentalmente su propia historia. Frente a esas hilanderas de Avdella, que *"no eran ni griegas ni búlgaras, sino todo lo más originarias de los Balcanes"* (24), frente a esa mirada todavía inocente de sus antecesores, el cineasta moderno reconstruye el iti-

nerario que le ha conducido hasta allí a través de una península dividida rígidamente en múltiples fronteras; en realidad, las mismas (quizá incluso alguna más) de aquéllas por las que guerreaban, en los albores del siglo y también ante las cámaras de los hermanos Manakis, los macedonios que combatían al poder otomano.

Podría decirse también que, a partir de aquel fundido, frente a las imágenes de las hilanderas, es como si A se durmiera para despertarse en otro mundo: en un lugar donde el tiempo parece detenido, como si muchos de sus habitantes hubieran caído también en un profundo sueño. Por un lado, los espectadores inmóviles, casi petrificados, que escuchan bajo la lluvia los diálogos de **To Météoro vima tou pélargou** frente a una reacción integrista que diríase propia de tiempos pretéritos. Por otra parte, esos albaneses clavados en la nieve, mirando impasibles hacia la frontera griega en espera de una oportunidad para cruzarla.

A medida que el coche en el que viaja el cineasta se adentra en territorio albanés, poco a poco todos esos emigrantes se van poniendo en marcha. Asistimos entonces a la costosa reconquista del movimiento (la imagen fílmica recupera así, en la cabeza de A, su naturaleza constitutiva), al inicio de un largo viaje por las ruinas de la Historia. Es un camino que el protagonista emprende junto a una anciana a la que interpreta -no por casualidad- Dora Volanaki: la misma actriz que daba vida a la mujer de Spyros en **Taxidi sta Kithira** y que, al final de ésta, partía junto a su esposo mar adentro hacia un incierto destierro. El eco de aquel exilio reverbera aquí sobre el retorno de esta mujer a su tierra natal: una ciudad albanesa que aparece ahora desolada y casi fantasmagórica, expresión demoledora de otro trágico fracaso histórico.

Desde entonces en adelante, la trayectoria imaginaria de A -situado frente a la inocencia de la mirada primitiva- le conduce por un paisaje de destrucción, pobreza, derrota y pérdida generalizada de referencias, situadas todas ellas -indistintamente- en el presente de la evocación o en los momentos que funcionan como el pasado de ésta. Los emigrantes en la frontera, la miseria urbana, la detención policial de Yannakis Manakis, la perversión del ideal revolucionario, el despiece de iconos antaño subversivos frente a los que ahora se arrodillan y rezan los campesinos (la estatua de Lenin, troceada para coleccionistas alemanes), las ciudades destruidas y, entre medias, la nostalgia patética de *"los sueños que no consiguieron cambiar el mundo"*.

De esos sueños, que eran también los suyos, es de lo que le habla al cineasta su viejo amigo: el periodista que espera en Belgrado el final de la guerra, sesentayochista melancólico y desengañado que no cree ya ni siquiera en su profesión. *"Nos dormimos dulcemente en un mundo y nos despertamos bruscamente en otro"*, le dice en una frase que alude tanto a la inoperancia de sus viejos ideales como al tránsito vivido por A desde que, situado frente a las hilanderas, inició su recorrido mental por la Historia: un viaje en el que, durante sus primeros momentos, todavía conviven alternativamente lo real y lo imaginario: los breves *flashes* de la película primitiva insertados en la evocación del paso por Florina y Albania.

Si **Taxidi sta Kithira** hablaba aún del silencio de la Historia y expresaba la perplejidad de las nuevas generaciones, la mano mutilada que una grúa gigante extraía de las aguas dentro de **Paisaje en la niebla** tenía el dedo índice cortado -*"sinécdoque de una cultura despedazada"* (25)- y no podía señalar ningún camino, *"porque hoy ya no hay ninguna ruta que mostrar"* (26), decía entonces Angelopoulos. Ahora, en cambio, la cabeza de Lenin levantada por la grúa ya sólo puede posarse sobre un cuerpo troceado, desarticulado como símbolo revolucionario y convertido en metáfora de la desintegración de la utopía. Al silencio y a la falta de caminos le ha sucedido el derrumbe de todo un universo.

Testimonio sincrónico de un mundo en descomposición (la vieja idea de una Europa que creía en el hombre nuevo, los Balcanes de hoy en día, pero también los nitratos primitivos encerrados en sus latas; es decir, la concepción pionera del cine), el viaje trazado por **La mirada de Ulises** lleva consigo el recordatorio de una pérdida continuada: la de un tiempo, unos ideales y una inocencia que han dejado tan sólo, al menos sobre la península balcánica, un reguero de ruinas, de fracasos y de silencios. Al visitarlos en su memoria, A renace también a la lengua de la Historia.

La memoria como palimpsesto

La memoria, sin embargo, no viaja nunca en línea recta. La suya es siempre una construcción descentrada y pluritemporal; en definitiva, como lo son también las estructuras narrativas de Angelopoulos. La criba selectiva de la memoria sobre la historia vivida conserva tan sólo retazos aislados y referencias dispersas que se organizan de manera aleatoria para visitar los ecos del tiempo a despecho de la cronología o las huellas del espacio a través de una topografía imaginaria. *"Escriba del tiempo"* (dice Amengual), la memoria se comporta como si fuera un manuscrito que conservara las huellas intermitentes de una escritura anterior; es decir, como un palimpsesto de la Historia.

Ahora bien, ¿de qué manera se

puede representar la Historia si ésta se despliega, según ocurre en **La mirada de Ulises**, como un producto de la memoria?; *"¿cómo representar lo que por definición ya no está allí?"*, se pregunta Joel Magny (27). La discontinuidad narrativa y la ruptura del tiempo real se imponen, en consecuencia, sobre la vieja concepción lineal propia de la historiografía idealista. Angelopoulos se enfrenta así a la creación de un tiempo dialéctico que le obliga a no dejarse atrapar en los márgenes normativos del sistema diacrónico y a trabajar, de forma analítica, las formas y la modulación del tiempo real.

"Restablecida en términos de representación y de espacio, la cronología pierde su soberanía", se responde Joel Magny, porque *"desde un punto de vista único no se sabría ver la totalidad del espacio"* (28). De aquí nace la elaborada síntesis espacio-temporal que conjuga en su interior los planos-secuencia característicos de la escritura de Angelopoulos. Dentro de su unidad de "duración" (creadora de un nuevo *tempo*: el tiempo del filme), la cámara recorre distintos momentos temporales y circula por espacios diferentes sin ruptura ninguna: el desplazamiento del encuadre reúne -dentro del mismo espacio visual- el pasado (Miltos Manakis filmando el velero), el presente (la historia de las tres bobinas perdidas, relatada por el antiguo ayudante del pionero al cineasta A) y la unión imaginaria de ambos: A frente al velero azul que se pierde en el mar.

La representación del pretérito no permanece encerrada en la rígida estructura convencional del *flash-back*, que abre un paréntesis para echar hacia atrás la diégesis del relato y luego lo cierra para regresar al presente de la historia. En los planos-secuencia de Angelopoulos, dice Amengual, *"no es el relato quien cambia de tiempo; son el espacio y la acción los que cambian de época"* (29), por lo que sólo permanecen la certeza del presente (que en **La mirada de Ulises** es el descubrimiento de los fotogramas primitivos) y la ambigüedad de la evocación.

Al igual que este texto -tributario del filme- regresa una y otra vez a las imágenes de **Las hilanderas**, cada retorno al pasado se descubre, en la película, como un falso *flash-back* que, de alguna forma, reconduce el relato hasta nuevos orígenes. Al principio, esta operación no requiere el desdoblamiento del espacio ni del tiempo y la imagen generadora de la evocación se mantiene en la dimensión de lo real-presente. Tan sólo una música (el "tema del exilio" que se escucha desde los altavoces, compuesto por Eleni Karaïndrou para **To Météoro vima tou pélargou**) y una iluminación (la luz que envuelve la casa hacia la que A se dirige) tiran del protagonista, mientras pasea por Florina, hacia el recuerdo de sus últimos días en aquella ciudad, poco antes de marchar hacia el exilio.

Esa misma música, por otra parte, será la que engendre en forma de múltiples y amplísimas variaciones toda la partitura de la película. Ese primer deslizamiento hacia el pasado (la música-madre, la iluminación evocativa, el recuerdo inicial) es también el arranque del viaje interior, el anuncio de los próximos desplazamientos de la memoria hacia otros momentos y otros espacios de la Historia. El siguiente es el encuentro de A, dentro del mismo plano, con una mujer a la que empieza a hablar y a seguir por la calle cuando cree reconocer en ella a la que abandonó al marcharse: el procedimiento supone ya una ruptura sutil con los límites del realismo, pero aquí el espacio y el tiempo conservan todavía su unidad.

Más adelante, los recuerdos de Miltos Manakis, las imágenes que él y su hermano recogieron de la Guerra de los Balcanes y de la Primera Guerra Mundial (esas columnas interminables de refugiados en su éxodo masivo) se agolpan en el recuerdo de A cuando visita en Monastir el viejo estudio de aquellos pioneros. Allí se encontrará también frente a los restos sobre la nieve del cine construido por los Manakis, convertido ahora en un hermoso y simbólico "Partenón" en ruinas. Su imagen (la huella difusa de una presencia) y la voz en *off* de Miltos (rememorando el incendio del edificio en 1939, al empezar la Segunda Guerra Mundial la noche que proyectaban una película de Chaplin) ponen en relación la muerte de la inocencia primitiva con el estallido bélico cuyo desenlace, en 1945, habría de cerrar

definitivamente la era clásica que la engendró.

A esas alturas, el viaje mental de A por los derroteros que le han llevado hasta las imágenes de **Las hilanderas** ha comenzado a identificarse ya con la propia biografía de Yannakis Manakis. Al cruzar un nuevo paso fronterizo (entre Grecia y Bulgaria) es él mismo quien, sin solución de continuidad en el tiempo ni el espacio, es detenido por el ejército búlgaro de la Primera Guerra Mundial, interrogado y luego condenado a muerte. El cineasta moderno identifica su itinerario con el de sus predecesores y revive, en su propia persona, la experiencia de Yannakis.

Dentro de un único y largo plano-secuencia, A/Yannakis es conducido ante el pelotón de fusilamiento, frente al cual escucha la lectura de su indulto y la condena de su destierro a Plovdiv, la antigua Philippopolis. Sin corte alguno en el encuadre, la subjetividad de la vivencia deviene objetividad de la situación y del pretérito se pasa al presente tan sólo mediante el cambio de iluminación. Acto seguido, el hecho de quitarse la venda de los ojos (un gesto realista en el espacio de la representación imaginaria, pues Yannakis se encuentra frente a los soldados y le acaban de indultar; pero a su vez metafórico en el dominio de lo real, puesto que A sale de la ensoñación y regresa del pasado) lo devuelve al presente de su viaje. La cámara gira tras él y lo acompaña hacia la barrera de la frontera. El tiempo se abre y se recompone dentro del mismo plano.

Más allá de la cronología, sacrificada con total impunidad, el paso de un período histórico a otro se funde con la unidad que integran, dentro de un único plano, la experiencia individual y la dimensión histórica. Este mecanismo narrativo de la puesta en escena, tan habitual en casi todo el cine de Angelopoulos, alcanza en **La mirada de Ulises** una de sus más complejas y refinadas aplicaciones dentro de la asombrosa secuencia del retorno a la casa familiar de Constanza, donde A se reencuentra con la vivencia y con la memoria histórica de su infancia.

En el plano más largo y elaborado de toda la película (diez minutos, doce segundos), el movimiento comienza con la entrada de A (adulto) en la casa donde su familia celebra las navidades de 1945. La cámara le sigue mientras atraviesa el comedor y sus parientes, tratándole como si fuera un niño, le dan la bienvenida. De nuevo en el recibidor, la cámara gira hasta establecer un encuadre frontal, que permanecerá fijo hasta el final de la escena (durante casi nueve minutos y medio), y en el que Angelopoulos condensará una evolución de cinco años mediante la representación sucesiva y escalonada -dentro del mismo espacio- de tres momentos rituales: la fiesta de año nuevo en 1945, 1948 y 1950.

La memoria de la infancia y la reflexión sobre el tiempo histórico (desde el triunfo comunista tras la derrota del nazismo al final de la Segunda Guerra Mundial hasta la ruptura del equilibrio étnico que había permitido vivir en armonía dentro de Constanza, hasta 1950, a las familias griegas, armenias y judías) se funden dentro de un solo plano. En su transcurso, A entra y sale de cuadro, mediante sucesivos juegos con el espacio *off*, hasta quedarse definitivamen-

te fuera poco antes de que, tras el embargo ejecutado por la "milicia popular", Spyros (su padre) convoque a todos para componer, explícitamente frente a la cámara, una foto de familia.

En ese momento, el encuadre de la fotografía coincide de pleno con el encuadre de la cámara de Angelopoulos, desvelada así como tal en tanto que instrumento formal de la representación. Por lo demás, que no estábamos frente a una vivencia real, sino ante una representación teatralizante y evocadora de aquélla, lo había dejado ya claro el director al mover a unos personajes concretos (los comisarios políticos que interrumpen la fiesta) con la cadencia coreográfica del baile.

Acto seguido, la madre llama a su hijo: *"ven, te estamos esperando"*. En ese instante, la composición integra -simultáneamente- la mirada de Angelopoulos, la del supuesto fotógrafo que fija el momento y la de A: las tres descubiertas como otros tantos y explícitos puntos de vista exteriores a la escena. La voz "adulta" del cineasta responde (*"¡Voy, madre!"*) y A (convertido ahora en el niño que era en 1950) abandona el espacio *off* del contracampo para integrarse en la foto. La cámara recupera a partir de entonces su movilidad y, muy lentamente, se va aproximando al grupo hasta encuadrar, en plano corto, el rostro del niño.

Esta sorprendente resolución final, que devuelve a la representación imaginaria una transitoria y efímera naturaleza realista (tal es el sentido que tiene la súbita aparición de A convertido en niño), viene a reforzar, paradójicamente, el carácter dialéctico del juego narrativo propuesto por Angelopoulos. La memoria individual y la historia política, lo real y lo imaginario, la subjetividad y la objetividad, se fusionan dentro de una unidad visual y temporal -ese largo plano-secuencia- que es una construcción específica a la que sorprendentemente sucede, por corte, un plano de A despertándose sobresaltado en la cama.

La nueva vuelta de tuerca acaba por otorgar toda su coherencia a la forma de la representación. Al descubrirse ésta como un sueño vivido en el interior de la memoria, así se explica entonces que sea protagonizada primero por el cineasta adulto (el que recuerda frente a **Las hilanderas** y protagoniza el viaje) y luego por el niño que fue (niño soñado en el interior del viaje; es decir, engendrado por éste). Sueño fotográfico de una infancia feliz, roto el primero por el despertar de la memoria dormida y la segunda por la irrupción de la Historia, la secuencia resume y condensa no sólo el sentido general de los procedimientos lingüísticos puestos en juego por la película, sino casi todo el cine de su director.

El recorrido descentrado y pluridimensional de la memoria encuentra así una estrecha correspondencia en la estructura narrativa y en las formas visuales de Angelopoulos. Las imágenes se desvelan como la puesta en escena de una ficción (una evocación que discurre en el campo de lo imaginario), como una representación analítica a la que carga de sentido el trabajo significante de la construcción: el plano-secuencia, el encuadre fijo y frontal, el espacio y el sonido en *off*, la composición fotográfica y el juego con el tiempo. Lección de cine y lección de Historia que, lejos de quedar constreñida en los cauces del realismo, reelabora y condensa el sentido de éste a la vez que habla, didácticamente, del punto de vista, de la naturaleza de la representación y de los límites del cine.

Las huellas de la mirada

En la cinemateca de Sarajevo, **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*, 1915), **Persona** (*Persona*, 1966), **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926) y muchas otras imágenes iluminadoras del cine permanecen encerradas en sus latas. El proyector está envuelto en plásticos, las butacas destrozadas, la pantalla desaparecida, los espectadores ausentes: no hay luz para iluminar aquellos filmes ni miradas para contemplarlos. Los fotogramas primitivos de los hermanos Manakis siguen cautivos y sin revelar. La memoria del cine sobrevive a duras penas bajo la guerra y el conservador de la institución, Ivo Levi (30) -interpretado por Erland Josephson (31)-, se pregunta: *"Al fin y al cabo, ¿quién soy yo, sino un coleccionista de miradas desaparecidas...?"*.

Así es el escenario, el paisaje que se encuentra A cuando alcanza el

final de su viaje. Movido por la fe o por la desesperación, ha llegado hasta allí impulsado, en cualquier caso, por la necesidad de reencontrar en las primeras imágenes del cine balcánico la inocencia perdida, la capacidad de mirar al presente y de atender su llamada. Las imágenes de **Las hilanderas**, sin embargo, permanecen atrapadas en los nitratos sobre los que en su día se impresionaron, igual que la Historia de Europa amenaza con quedar sepultada bajo las ruinas de una ciudad-símbolo.

Después, igual que los líquidos del laboratorio acaban por forzar al celuloide a revelar su secreto, la niebla que cae sobre la ciudad permite que la vida regrese a la superficie de Sarajevo. Igual que las imágenes salen de la oscuridad mientras van revelándose, los dos hombres (A y el conservador) salen a la calle, desde la negrura subterránea donde la cinemateca parece enterrada, a través de una oquedad en la pared por la que penetra la luz. Emocionado por el acontecimiento, Levi celebra el hecho simbólico de que *"una mirada cautiva desde los primeros días del siglo haya sido liberada finalmente cuando éste acaba"*.

En las calles, una orquesta de jóvenes croatas, serbios y musulmanes toca entre las brumas, una escenificación de *Romeo y Julieta* emerge entre las tinieblas, los fieles de las diferentes religiones protagonizan la liturgia de enterrar a sus muertos... son otras tantas representaciones, diferentes formas de "imitación a la vida" que, aprisionada ésta bajo la barbarie de la guerra, no puede manifestarse allí más que en forma de espejismo. Es la ficción de una existencia normalizada que tampoco bajo la niebla, al amparo de los francotiradores, puede sentirse segura porque aquélla ofrece también a éstos la impunidad que necesitan para seguir matando. La niebla, la carencia de visión, como gigantesca y aterradora metáfora de la precariedad de la existencia en los Balcanes del presente.

Hacia la mitad de otro largo plano-secuencia (más de siete minutos y medio), el encuadre vacío y fijo -rellenado tan sólo por una espesa niebla que deja en *off* el campo de visión- oculta durante más de dos minutos el ritual trágico de la muerte que tiene lugar en éste y que sólo el sonido, también en *off*, nos permite intuir. La vida liberada por la niebla encuentra también en ella su trágica desaparición. Principio y final de todo (ya se dijo antes), el agua -ahora en forma de vapor- es tan sólo un espejismo para la posibilidad de vivir en medio de la locura.

Que una construcción como ésta (ajena a toda especulación de corte melodramático, pudorosa hasta el extremo en la expresión de la tragedia y cargada de dolor) haya sido considerada como *"una manera de eludir hipócritamente el drama de Bosnia, de estetizarlo"* (32), sólo puede obedecer a la ceguera dogmática de quien se haya quedado, con sus prejuicios ideológicos por delante, en la superficie externa de ese plano cuya verdadera profundidad de campo es revelada por Angelopoulos, acto seguido, cuando la cámara avanza tras A y descubre los cadáveres.

De regreso a la cinemateca, A vuelve a perderse bajo las brumas y allí es en realidad -entre la multitud anónima y silenciosa, mientras su figura se desvanece- donde su memoria llega al final de un viaje que arrancó en el agua del mar y finaliza bajo el agua evaporada de la niebla. Cuando despierta se halla frente a una pantalla sobre la que reverberan, todavía, las luces y sombras que proyectan las colas de las bobinas, ya reveladas, tras haber ofrecido, ante sus ojos, el renacimiento de **Las hilanderas**: esas imágenes que inauguraban el relato de Angelopoulos.

Pero, ¿qué queda en la mente de A después de una experiencia tan intensa...?, ¿qué nos deja a los espectadores **La mirada de Ulises** cuando las imágenes de **Las hilanderas** quedan tan lejanas en el recuerdo y el viaje de la memoria ha llegado a su fin...? El contraplano ofrece una respuesta: el rostro de un cineasta convulsionado por el dolor que genera la vivencia de la Historia y sobrepasado por la contemplación de la primera mirada. Esa mirada primigenia, esa inocencia perdida (su Ítaca soñada) en la que, al contemplarse él mismo, toma conciencia de que la suya nunca podrá volver a ser ya de ninguna manera inocente.

Sobre el rostro de Harvey Keitel, llorando, se concentra en ese momento el destilado de una dolorosa experiencia. Y de esto habla, precisamente, **La mirada de Ulises**: de lo imperativo que es recuperar para el cine contemporáneo la urgencia del presente, la función de la memoria, el sentido de la necesidad y el valor de una imagen. Ahora que ya no es posible para el cineasta moderno hablar una lengua capaz de expresar la ambigüedad del mundo (sin duda porque la vida y la Historia no pasan en vano), Angelopoulos pone en escena con gran lucidez la conciencia del cine actual sobre su propio agotamiento como medio para capturar lo real, sobre su propia crisis como lenguaje.

Lo que se nos propone, en definitiva, es un depurado ejercicio de naturaleza metalingüística que somete a debate la relación del cine con la Historia, una reflexión sobre la ceguera del cine contemporáneo frente a una realidad histórica tan viva y tan hiriente (ayer Sarajevo, hoy Albania; siempre los Balcanes) como la que ese cineasta -trasunto evidente de Angelopoulos- debe atravesar en su "Odisea" particular.

Al final del viaje, las huellas de la primera mirada se mueven sobre el rostro del cineasta -esas luces y sombras que le devuelve la pantalla- mientras la cámara de Angelopoulos, pudorosamente, se aleja hasta dejarle en un plano distante y ligeramente picado que reduce su tamaño, lo muestra inerme y desvela toda la desolación del momento. En la mirada de este Ulises moderno se nos invita a rastrear ahora -como quería el escultor Giacomo Manzu (33)- toda la aventura humana.

Entre tanto, mirando a la pantalla y dirigiéndose a una mujer imaginaria, A convoca de nuevo el rito fundador de la palabra y del relato oral: *"cuando regrese, lo haré con las ropas de otro hombre, con*

otro nombre (...), te hablaré del viaje durante toda la noche y también la noche siguiente. Entre abrazos y susurros de amantes, te contaré toda la aventura humana, la historia que nunca se acaba" (34). Angelopoulos corta a negro y nosotros sabemos, ahora, que, si bien nunca será posible recuperar ya la integridad perdida, sí que será preciso aprender a mirar de otra manera para embarcarnos en nuevos viajes y poder volver a mirar el mundo desde el fondo de nuestra memoria y con los ojos de hoy. Lección de cine y lección de Historia.

NOTAS

1. "Una poética de la Historia". *Études Cinématographiques*, número 142-145. París, 1991. Página 37.

2. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 174. Octubre, 1975.

3. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 315. Mayo, 1987.

4. Declaraciones citadas en el *press-book* de la película.

5. Angelopoulos a Claude-Marie Trémois. *Télérama*, 16 de noviembre de 1988.

6. Ciment, Michel / Tierchant, Hélène. *Theo Angelopoulos*. Edilig. París, 1989. Página 107.

7. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 333. Noviembre, 1988.

8. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 363. Mayo, 1991.

9. Ibídem.

10. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 363. Op. cit.

11. Ibídem.

12. Ibídem.

13. *"Es una película mucho más imaginaria que las precedentes: está bañada en una especie de sueño y podría decirse que todo pasa en la cabeza de este hombre, que no hay nada real"*. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 288. Febrero, 1985.

14. "El imperio de los viajes". *Études Cinématographiques*, número 142-145. Op. cit. Página 144.

15. Angelopoulos a Juan M. Company y Francisco Llinás. *Contracampo*, número 40/41. Otoño de 1985-invierno de 1986.

16. Angelopoulos en: "I Cacciatori: una conversazione". *Cinema e Cinema*, número 13, IV. Octubre-diciembre, 1977.

17. Estas cuatro mujeres rescatan los ecos de otras tantas figuras femeninas con las que se relaciona Ulises en *La Odisea*: Penélope, Circe, Calypso y Nausíca.

18. Contrariamente a lo que traduce la

versión doblada al español y a lo que dice el propio Harvey Keitel (intérprete de A) en la versión original del filme (habla de "weavers"; es decir, "tejedoras"), las mujeres filmadas por los hermanos Manakis son, en realidad, "hilanderas", y como tales dan título a esta película primitiva según aparece citada en las filmografías griegas de ambos cineastas.

19. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 288. Op. cit.

20. Declaraciones recogidas en el *press-book* de la película.

21. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 363. Op. cit.

22. Rollet, Sylvie. "La mirada de Ulises. El cine, ¿dejará de ser sordo?". *Études Cinématographiques*, número 142-145. Op. cit. Página 168.

23. "Una poética de la Historia". Op. cit. Página 38.

24. Rollet, Sylvie. Op. cit. Página 169.

25. Molina Foix, Vicente. *Fotogramas*, número 1.760. Enero, 1990.

26. Angelopoulos a Gérard Merat. *Cinema 88*. 15 de noviembre, 1988.

27. "Política de la representación". *Études Cinématographiques*. Op. cit. Página 78.

28. Ibídem. Página 79.

29. "Una poética de la Historia". Op. cit. Página 36.

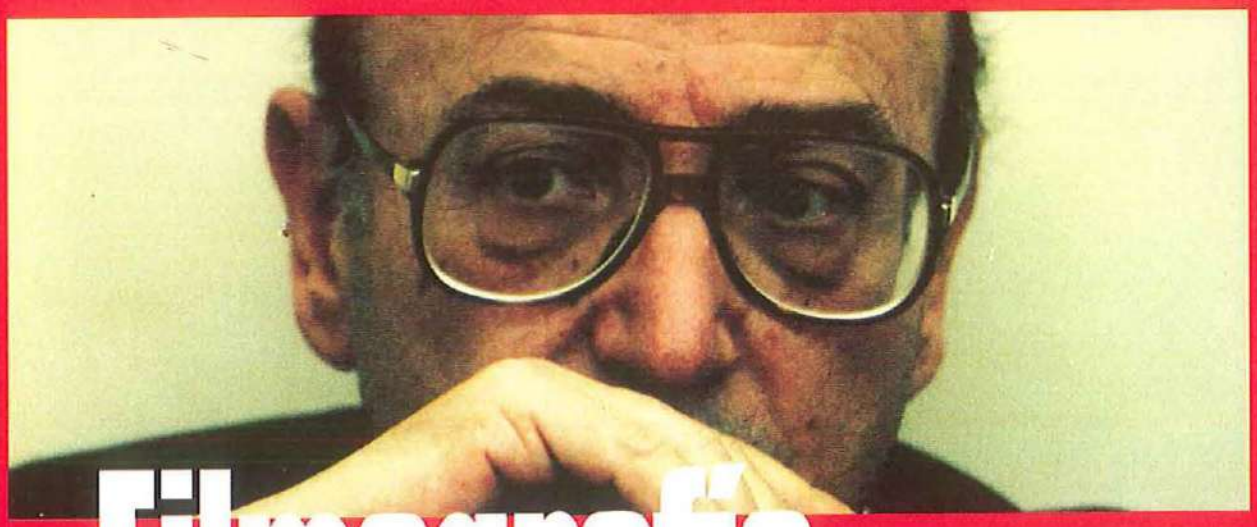
30. El personaje ficcional de Ivo Levi, de origen judío, es una construcción de Angelopoulos que recoge ecos y componentes de distintas personas reales; entre ellas, de Ivo Andrich, un novelista bosnio, y de Henri Langlois, fundador de la cinemateca de París, de origen judío y nacido en Esmyrna.

31. Josephson sustituyó a Gian Maria Volonté (a quien está dedicada la película) tras la muerte de éste durante el rodaje, lo que obligó a filmar de nuevo todas las secuencias en las que había intervenido hasta entonces el actor italiano.

32. Ostria, Vincent. "El viajero sin equipajes". *Cahiers du Cinéma*, número 494. Septiembre, 1995.

33. Mientras el director y su guionista, Tonino Guerra, empezaban a trabajar en las primeras ideas para **La mirada de Ulises**, *"llamó a la puerta una mujer joven, enviada por la hija del escultor Giacomo Manzu, con un regalo y una carta para Tonino en la cual contaba cómo su padre, durante los últimos años de su vida, había tenido una idea fija: esculpir la mirada de Ulises. En esa mirada se hubiera visto, concentrada, toda la aventura humana"*. Angelopoulos en el *press-book* de la película.

34. Este texto es una recreación de Angelopoulos y Tonino Guerra a partir de varios diálogos del capítulo de *La Odisea* en el que Penélope reconoce a Ulises.



Filmografia

Ekpombi ("La emisión", 1968)

Grecia. **Producción:** Theo Angelopoulos. **Guión:** Theo Angelopoulos. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Sonido:** Thanassis Arvanitis. **Montaje:** Ghiorgios Triandaphillou. **Intérpretes:** Theodoros Katsadramis, Lina Triandaphillou, Nicos Mastorakis. **Duración aproximada:** 23 minutos. **Estreno en Grecia:** octubre de 1970.

Anaparastassi ("La reconstrucción", 1970)

Grecia. **Producción:** Ghiorgios Samiotis. **Director de producción:** Christos Palyannopoulos. **Guión y diálogos:** Theo Angelopoulos. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Sonido:** Thanassis Arvanitis. **Montaje:** Takis Avnopoulos. **Intérpretes:** Toula Stathopoulou (*Eleni*), Yannis Totsikas (*el guarda rural*), Thannos Grammenos (*el hermano de Eleni*), Fotopoulos (*el marido*), Iannis Balaskas (*el oficial de policía*), Petros Hoïdos (*el juez*), Theo Angelopoulos (*un periodista*), Alexandre Aleiou (*un policía*), Mersoula Kapsali (*la cuñada*), Nicos Alevras (*el asistente del procurador*), Christos Palyannopoulos, Telis Samandas, Panos Papadopoulos. **Duración aproximada:** 99 minutos. **Estreno en Grecia:** noviembre de 1970. **Premios**: Gran Premio a la Mejor Dirección (Festival de Tesalónica 1970); Premio a la Mejor Película Extranjera (Festival de Hyères 1971); Mención Especial de la FIPRESCI (Festival de Berlín 1971); Premio Georges Sadoul (1971).

Imeres tou 36 ("Días del 36", 1972)

Grecia. **Producción:** Ghiorgios Papalios. **Director de producción:** Ghiorgios Samiotis. **Guión y diálogos:** Theo Angelopoulos. **Colaboración en el guión:** Petros Markaris, Thanassis Valtinos, Stratis Karras. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Sonido:** Thanassis Arvanitis. **Montaje:** Vassili Siropoulos. **Dirección artística:** Mikes Karapiperis. **Ayudantes de dirección:** Nicos Koutelidakis, I. Fotiadis, Thanos Grammenos. **Intérpretes:** Ghiorgios Kiritsis (*el abogado*), Thanos Grammenos (*el hermano de Sofianos, chófer*), Yannis Kandilas (*el diputado Krilsis*), Christoforos Chimaras (*el ministro*), Takis Doukakos (*el jefe de policía*), Christoforos Nezer (*el director de la cárcel*), Kostas Pavlou (*Sofianos*), Petros Markaris, Christos Kalavrouzos, Petros Zarkadis, Vassilis Tsaglos, Thanassis Valtinos, Petros Hoïdas, Kostas Skikas, Iorgos Kiritsis, Erica Daropoulou, Alexis Boubis, Toula Stratopoulou, Iorgos Triffos, Yannis Smaragdis, Lambros Papadimitrikakis, Titika Vlachopoulou, Kiriatos Katrivanos, Kostas Mandilas, Stathis Stakias, Nicolas Hatsigeorgiou, Kaiti Imbrohori, A. Zervou, Alexis Argyriou, Yannis Pantazopoulos, Vanghelis Kazan, Panos Kokkinopoulos, Iorgos Sivris, Telis Samancas, Iakovos Païridis. **Duración aproximada:** 120 minutos. **Estreno en Grecia:** noviembre de 1972. **Premios**: Gran Premio a la Mejor Dirección y Premio a la Mejor Fotografía (Festival de Tesalónica 1972); Premio de la FIPRESCI (Festival de Berlín 1972).

O Thiassos ("El viaje de los comediantes", 1975)

Grecia. **Producción:** Ghiorgios Papalios Productions. **Directores de producción:** Sthepanos Vlachos, Christos Palyannopoulos. **Productor delegado:** Ghiorgios Samiotis. **Guión y diálogos:** Theo Angelopoulos. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis (asistido por Vassilis Christomoglou). **Música:** Loukianos Kilaidonis (música original y arreglos musicales extraídos de canciones folklóricas y revolucionarias de la época). **Sonido:** Thanos Arvanitis. **Montaje:** Takis Davlopoulos, Ghiorgios Triandaphillou. **Mezcla:** Thanos Arvanitis. **Dirección artística y vestuario militar:** Mikes Karapiperis (asistido por Nicos Papadakis y Nicos Triandaphilopoulos). **Bocetos de vestuario:** Ghiorgios Patsas. **Script:** Lambros Papadimitrakis, Takis Papayanides. **Ayudantes de dirección:** Takis Katselis, Yannis Smaragdis, Ghiorgios Basinas. **Intérpretes:** Eva Kotamanidou (*Electra*), Petros Zarkadis (*Orestes*), Vanghelis Kazan (*Egisthe*), Stratos Pachis (*el padre de Electra*), Aliki Georgouli (*la madre de Electra*), Kiriakos Katrivanos (*Pylade*), Grigoris Evanghelatos (*el poeta*), Maria Vassiliou (*Chrysothemis*), Yannis Firios (*el acordeonista*), Nina Papazaphiropoulo (*la anciana*), Alekos Boubis (*el anciano*), Kostas Styliaris (*el jefe de la milicia*), Ghiorgios Tsiffos (*el tendero*), Ghiorgios Verlis (*el falangista*), Yannis Mandilas (*el oficial inglés*), Ghiorgios Koutiris (*el hijo de Chrysothemis*), Mary Andonopoulou (*una actriz*), Iakovas Païridis (*el comunista*). **Duración aproximada:** 240 minutos. **Estreno en Grecia:** octubre de 1975. **Premios:** Premio Especial del Jurado (Festival de Taormina 1975); Gran Premio (Festival de Tesalónica 1975); Premio de la FIPRESCI (Festival de Cannes 1975); Gran Premio (Festival de Londres 1976).

I Kynighi ("Los cazadores", 1977)

Grecia-Francia. **Producción:** Theo Angelopoulos, INA. **Productor ejecutivo:** Nikos Angelopoulos. **Director de producción:** Sthepanos Vlachos. **Guión y diálogos:** Theo Angelopoulos, con la colaboración de Statis Karras. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Música:** Loukianos Kilaidonis. **Sonido:** Thanassis Arvanitis. **Montaje:** Ghiorgios Triandaphillou. **Dirección artística:** Mikes Karapiperis. **Vestuario:** Ghiorgios Ziakas. **Script:** Parmenion Livanidis. **Ayudantes de dirección:** Takis Katselis, Nikos Triantaphilidis. **Intérpretes:** Mary Chronopoulou (*la mujer del industrial*), Eva Kotamanidou (*la mujer del coronel*), Betty Valassi (*la hostelera*), Vanghelis Kazan (*Savas, el hostelero*), Stratos Pachis (*Yorgos Fandakis, el empresario*), Aliki Georgouli (*la mujer del editor*), Ghiorgios Danis (*Lanni Diamantis, el industrial*), Ilias Stamatiou (*Adonis Papadopoulos, el editor*), Christoforos Nezer (*el político*), Nikos Kouros (*el coronel*), Dimitris Kaberidis (*Iannis Diamantis, el comunista*), Lounas Cherelias (*el procurador*), Takis Doukakos (*el oficial de policía*), Ghiorgios Tsinkos (*el presidente de la cruzada anti-comunista*). **Duración aproximada:** 165 minutos. **Estreno en Grecia:** noviembre de 1977.

O Megalexandros ("Alejandro el Grande", 1980)

Grecia-Italia-Alemania. **Producción:** Theo Angelopoulos Productions, RAI, ZDF. **Productora ejecutiva:** Phoebe Stavropoulou. **Director de producción:** Sthepanos Vlachos. **Guión y diálogos:** Theo Angelopoulos. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Música:** Christodoulos Haiaris. **Sonido:** A. Lazaridis. **Montaje:** Ghiorgios Triandaphillou. **Dirección artística:** Mikes Karapiperis. **Vestuario:** Ghiorgios Ziakas. **Intérpretes:** Omero Antonutti (*Alexandre*), Eva Kotamanidou (*la nuera de Alexandre*), Grigoris Evanghelatos (*el maestro*), Mikhalis Yannatos (*el guía*), Christoforos Nezer (*el señor Zelepis*), Ilias Zafiropoulos (*el pequeño Alexandre*), Toula Stathopoulou (*una mujer del pueblo*), Thanos Grammenos (*un hombre del pueblo*), Laura de Marchi, Francesco Ranelutti, Brizio Montinaro, Norman Mozzato y Claude Betan (*los anarquistas italianos*). **Duración aproximada:** 230 minutos. **Estreno en Grecia:** noviembre de 1980. **Premios:** León de Oro, Premio de la FIPRESCI y Premio "Cinema nuovo" (Festival de Venecia 1980).

Atenas, retorno a la Acrópolis (1983)

Italia-Grecia-España. **Producción:** Trans World Film, ERT-RTV Ellenica, Theo Angelopoulos Productions, TVE. **Guión:** Theo Angelopoulos. **Textos:** Costas Tahtsis. **Poesías:** Ghiorgios Seferis, Tassou Livaditi. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Temas musicales:** Manos Hatzidakis, Dionissi Savopoulos, Loukianos Kilaidonis. **Sonido:** Thanassis Georgiadis. **Montaje:** Ghiorgios Triandaphillou. **Dirección artística y vestuario:** Mikes Karapiperis. **Extractos de: O Thiassos, I Kynighi, O Megalexan-**

dros. Figurantes: Costas Melouns, Ghiorgios Alexiou, Ghiorgios Hatzioannou, Niki Miridaki. **Duración aproximada:** 43 minutos.

Taxidi sta Kithira ("Viaje a Citera", 1984)

Grecia-Alemania-Gran Bretaña. **Producción:** Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Centre, ZDF, Channel 4, Greek Television. **Directores de producción:** Ghiorgios Samiotis, P. Xenakis, F. Stavropoulou, V. Lycouressi. **Guión y diálogos:** Theo Angelopoulos, Th. Valtinos, Tonino Guerra. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Música:** Eleni Karaïndrou. **Sonido:** Thanos Arvanitis (asistido por N. Kittou y N. Achladis). **Montaje:** Ghiorgios Triandaphillou (asistido por Dimitris Veinoglou). **Mezcla:** Thanos Arvanitis. **Dirección artística:** Mikes Karapiperis (asistido por Nikos Papadakis y Nicos Triandaphilopoulos). **Vestuario:** Ghiorgios Ziakas. **Intérpretes:** Julio Brogi (*Alexandre*), Manos Katrakis (*Spyros*), Dora Volanaki (*su mujer*), Mary Chronopoulou (*Voula*), Dionyssis Papayannopoulos (*Antonis*), Ghiorgios Nezos (*Panayotis*), Athinodoros Proussalis (*el capitán de policía*), Michalis Yannatos (*el práctico del puerto*), Akis Kareglis (*Spyros, el niño*), Vasilis Tsaglos (*el presidente del sindicato de los trabajadores del puerto*), Despina Geroulanou (*la mujer de Alexandre*), Tassos Saridis (*el soldado alemán*). **Duración aproximada:** 149 minutos. **Estreno en Grecia:** noviembre de 1984. **Premios:** Premio del Jurado al Mejor Guión (Festival de Cannes 1984).

O Melissokomos ("El apicultor", 1986)

Grecia-Francia-Italia. **Producción:** Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Centre, Marin Karmitz Productions, ERT 1. **Productor ejecutivo:** Nikos Angelopoulos. **Director de producción:** Emilios Konitsiotis. **Guión y diálogos:** Theo Angelopoulos, con la colaboración de Tonino Guerra. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Música:** Eleni Karaïndrou. **Saxofón:** Jan Garbarek. **Canciones:** Ghiorgios Dalaras, Julie Massino. **Sonido:** Nikos Acladis. **Montaje:** Takis Yannopoulos. **Mezcla:** Thanassis Arvanitis. **Dirección artística:** Mikes Karapiperis. **Vestuario:** Ghiorgios Ziakas. **Intérpretes:** Marcello Mastroianni (*Spyros*), Nadia Mourouzi (*la hija joven*), Serge Reggiani (*el enfermo*), Jenny Roussea (*la mujer de Spyros*), Dinos Iliopoulos (*el amigo de Spyros*), Vassia Panagopoulou, Dimitris Poulikakos, Nikos Kouros, Yannis Zavradinos, Chris Nezer, Kostas Kostantopoulos, Mich Giannatos, Costas Timvios, Dora Volanaki, Athin Proussalis, Karofilia Karabeti, St. Gardelis, Stratos Pachis. **Duración aproximada:** 121 minutos.

Paisaje en la niebla (*Topio stin omichli*, 1988)

Grecia-Francia-Italia. **Producción:** Paradis Film, Générale d'images, La SEPT/Paris, Bascinematografica, Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Centre, Greek Television. **Productores:** Theo Angelopoulos, Eric Heumann, Stéphane Sorlat. **Directores de producción:** Emilios Konitsiotis, Dominique Toussaint. **Guión y diálogos:** Theo Angelopoulos, con la colaboración de Tonino Guerra y Thanassis Valtinos. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Música:** Eleni Karaïndrou. **Sonido:** Marinos Athanasopoulos, Alain Contrault. **Montaje:** Yannis Tsitsopoulos. **Dirección artística:** Mikes Karapiperis. **Vestuario:** Anastasia Arseni. **Script:** Vagelis Seitanidis. **Ayudantes de dirección:** Takis Katselis, Dimitris Fragoulis, Eleni Petrakis. **Intérpretes:** Tania Paleologou (*Voula*), Michalis Zeke (*Alexandre*), Stratos Giorgioglou (*Orestes*), Dimitris Kaberidis (*el tío de los niños*), Vassilis Kolovos (*el camionero*), Yerassimos Skiadaresis (*el soldado*), Costas Tsapekos y Andreas Varouhas (*los policías*), Vassilis Bouyoukladkis (*el dueño del restaurante*), Nadia Mourouzi (*la camarera*), Socrates Alafouzos (*el comprador de la moto*), Ilias Logothetis (*el loco*), Nikos Kouros (*el propietario de la sala*), Vasia Panagopoulou (*la casada*), Panayotis Botinis (*el cliente del restaurante*), Toula Stathopoulos (*la detenida*), Eva Kotamanidou, Alki Georgouli, Vanghelis Kazan, Kyriakos Katrivanos, Nina Papazafiropoulou, Grigoris Evangelatos, Stratos Pachis, Christoforos Nezer e Iannis Firios (*comediantes de la* troupe). **Duración aproximada:** 127 minutos. **Premios:** León de Plata (Festival de Venecia 1988); Premio a la Mejor Película Europea (París 1989).

To Météoro vima tou pélargou ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991)

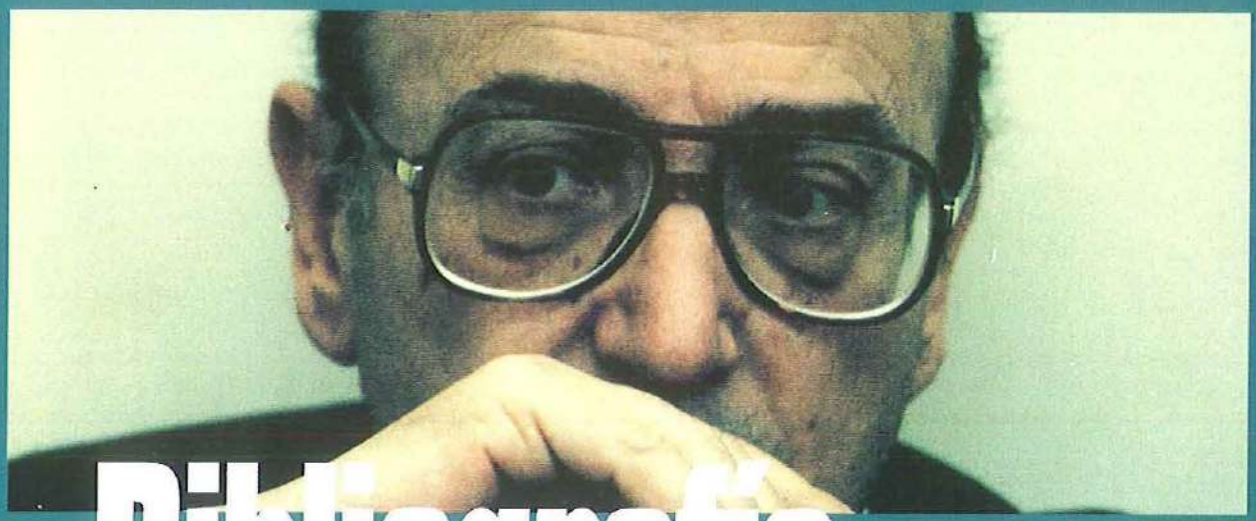
Grecia-Francia-Italia. **Producción:** Arena Films, Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Centre, Vega Films, Erre Produzioni. **Productores:** Bruno Pesery, Theo Angelopoulos. **Coproductores:** Ruth Waldburger, Angelo Rizzoli. **Directores de producción:** Phoebe Economopoulou, Emilios Konitsiotis, Pierre Alain Schatzmann. **Guión:** Theo Angelopoulos, Tonino Guerra y Petros Markaris, con la colaboración de Thanassis Valtinos. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis, Andreas Sikanos. **Música:** Eleni Karaïndrou. **Sonido:** Marinos Athanasopoulos. **Montaje:** Yannis Tsitsopoulos. **Dirección artística:** Mikes Karapiperis. **Vestuario:** Ghiorgios Patsas. **Diseños arquitectónicos:** Achileas Staikos. **Scripts:** Eleni Petrakis, Ariane Gottlieb. **Ayudantes de dirección:** Takis Katselis, Stephanos Danihlidis, Alekos Lambridis, Panagioris Staikos. **Efectos especiales:** Gino de Rossi. **Intérpretes:** Marcello Mastroianni (*el político desaparecido*), Jeanne Moreau (*su mujer*), Gregory Karr (*Alexandre, el periodista*), Dora Chrysikou (*la joven esposa*), Thodoris Atheridis (*el joven esposo*), Ilias Logothetis (*el coronel*), Vassilis Bouyouklakis (*el director de producción*), Dimitris Poulikakos (*el cámara*), Akis Sakellariou y Benjamin Ritter (*los ingenieros de sonido*), Tasos Apostolou (*el hombre de la percha*), Dominique Ducos (*el chófer del equipo de TV*), Nadia Mourozi (*la amiga de Alexandre*), Athinodoros Proussalis (*el hostelero*), Gerasimos Skiadaresis (*el camarero refugiado*), Constantino Lagos (*el niño pequeño*), Christoforos Nezer (*el Presidente del Parlamento*), Michalis Yannatos (*el comerciante*), Yannis Vranas (*el pope*), Freddy Viannelis (*el periodista de la televisión*), Photos Lambrinos (*el director del programa*), Yannis Dantis (*el acordeonista*), Yilmaz Hassan (*el ahorcado*). **Duración aproximada:** 150 minutos.

La mirada de Ulises (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995)

Grecia-Francia-Alemania-Gran Bretaña. **Producción:** Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Centre, Mega Channel, Paradis Film, La Générale d'images, La Sept Cinéma. **Productores asociados:** Tele München, Concorde Films, Herbert Kloiber (en asociación con Channel 4). **Productores ejecutivos:** Marc Soustras (París), Phoebe Economopoulos (Atenas). **Director de producción:** Costas Lambropoulos. **Guión y diálogos:** Theo Angelopoulos, con la colaboración de Tonino Guerra y Petros Markaris. **Coadaptador:** Ghiorgios Silvagni. **Director de fotografía:** Ghiorgios Arvanitis. **Música:** Eleni Karaïndrou (Solo de violín: Kim Kashkcashian). **Sonido:** Thanassis Arvanitis. **Montaje:** Yannis Tsitsopoulos. **Dirección artística:** Ghiorgios Patsas, Miodrag Mile Nicolic. **Vestuario:** Ghiorgios Ziakas. **Script:** Margarita Manda. **Intérpretes:** Harvey Keitel (*A*), Maïa Morgenstern (*las mujeres de Ulises*), Erland Josephson (*el conservador de la filmoteca de Sarajevo*), Thanassis Vengos (*el taxista*), Ghiorgios Michalakopoulos (*Nikos, el amigo periodista*), Dora Volanaki (*la anciana dama*), Gian Maria Volonté (*uno de los hermanos Manakis*), Mania Papadimitriou, Angel Ivanof, Luba Tadic, Gert Llanaj. **Duración aproximada:** 176 minutos. **Premios:** Gran Premio del Jurado (Festival de Cannes 1995).

Episodio de **Lumière y compañía** (*Lumière et Cie*)

España-Francia. **Guión:** Theo Angelopoulos. **Producción:** Cineteve, Igeldo Komunikazioa, Soren Staermose ABE, La Sept Arte, Canal Plus. **Duración aproximada:** 1 minuto.



Bibliografía

Carlos Losilla

Si el lector se detiene por un momento en las críticas de **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995) -por ahora el último largometraje de su director- aparecidas en las más prestigiosas revistas especializadas europeas en el momento de su estreno, advertirá al instante que la supuesta unanimidad del prestigio crítico de Angelopoulos es más un mito que otra cosa, por lo menos en este caso. Como si lo que hubiera debido ser, según muchos, la consagración definitiva de su autor supusiera en el fondo su canto del cisne. O mejor, como si de repente nadie supiera cómo enfrentarse a un filme cuya carga de sentido resulta sin duda excesiva para este tedioso fin de siglo, valoraciones estéticas aparte. Sólo el número 415 de *Positif*, la vieja cómplice del realizador griego, le presta la atención esperada, con dos poderosos artículos de Noël Herpe -"Le regard d'Ulysse: l'exil et le royaume"- y Sylvie Rollet -"Le regard d'Ulysse: un plaidoyer pour l'humanité du cinéma"-, así como la ya acostumbrada entrevista de Michel Ciment. Pero ni *Cahiers du Cinéma*, el otro mito francés, ni *Sight and Sound*, el bastión británico, parecen estar demasiado impresionados: el escuálido artículo que, con el título de "Les voyageurs sans bagages", le dedica Vincent Ostria en el número 494 de la primera de ellas es más bien desalentador, proclama sin tapujos que el cine de Angelopoulos ya no hace otra cosa que imitarse a sí mismo, y el texto aparecido en la segunda, en la entrega correspondiente a febrero de 1996, no le va a la zaga en reproches de este jaez, incluso termina acusándolo implícitamente de excesivo "arteyensayismo", un síndrome ya destacado por la edición de 1997 de la guía de *Time Out* y con el que los impávidos cronistas británicos parecen estar obsesionados, a juzgar por su tradicional -aunque no generalizado, todo hay que decirlo- desprecio por este tipo de cine: secuelas del imperialismo, seguramente. ¿Hace falta añadir, tras esta desbandada, que ni siquiera los italianos fueron capaces de enmendar esta poco propicia plana, ni en *Filmcritica* (número 455-456) ni en la en otros temas combativa *Cinema nuovo* (enero-abril de 1996)?

Aparte de lo que todo esto pueda suponer en lo que respecta a la evolución del gusto de la crítica, lo más interesante del asunto es lo que nos dice, precisamente, sobre el cine de Angelopoulos: películas a las que todo el mundo tacha de trasnochadas, pedantes y solemnes pero que casi nadie se atreve a analizar con un mínimo de rigor. O bien: una propuesta fílmica cuya coherencia nadie discute pero que, a la vez, provoca la más absoluta de las parálisis hermenéuticas. No deja de ser divertido, en este contexto, que tuviera que ser un español quien acabara fijando unos cuantos puntos de referencia sobre el tema, y de ahí a decir que el artículo de Carlos F. Heredero "La mirada de Ulises: una reflexión sobre el cine y la historia" es de lo mejor que se ha publicado sobre la película no hay más que un paso: lo pueden encontrar en el número 246 de *Dirigido*, correspondiente a mayo de 1996. En cualquier caso, el ejemplo de **La mirada de Ulises** vale también para todo el resto de la obra de Angelopoulos. Y resulta casi una consecuencia lógica que sea el propio responsable de **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975), en fin, el mejor comentarista de su propio trabajo: no podía ser de otra manera en un cine tan meditado, en el fondo tan hermético, misterioso y ensimismado como el suyo.

En efecto, las entrevistas concedidas por Angelopoulos al ya citado Michel Ciment en las páginas de *Positif* constituyen, sin duda, el material más recomendable para iniciarse en el análisis de su obra: el lector encontrará en ellas la minuciosidad y la precisión que se echan en falta en muchos de los artículos dedicados al director, aunque también, quizá, a un cineasta excesivamente calculador, lo cual puede enturbiar la visión de algunos filmes sobre el papel más espontáneos. Los encuentros empiezan en el número 164 (diciembre de 1975: hasta **O Thiassos**) de la citada revista, para continuar en el 194 -junio de 1977: sobre **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977)-, el 250 -enero de 1982: sobre **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980)-, el 288 -febrero de 1985: sobre **Taxidi sta Kithiri** ("Viaje a Citera", 1984)-, el 315 -mayo de 1987: sobre **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986)-, el 333 -sobre **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988)-, el 363 -mayo de 1991: sobre **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991)- y el ya mencionado sobre **La mirada de Ulises**. Otras entrevistas interesantes pueden encontrarse en el número 300 de *Image et son* (noviembre de 1975: hasta **O Thiassos**), en el 201-202 de *Cinéma* (septiembre-octubre de 1975, con el sugestivo título de "Mes films sont des appels à la discussion"), en el 63 de *Écran* (noviembre de 1977: sobre **I Kynighi**), en el 28 de *Cinématographe* (junio de 1977), en el correspondiente al invierno de 1980-1981 de *Sight and Sound* (sobre **O Megalexandros**), en el 397 de *Cinéma* (abril de 1987: sobre **O Melissokomos**), en el XXXII-281 de *Cinema Nuovo* (febrero de 1985: sobre **Taxidi sta Kithira**), en el 413 de *Cahiers du Cinéma* (noviembre de 1988: sobre **Paisaje en la niebla**), o en el 156 de *Séquences* (enero de 1992: sobre **To Météoro vima tou pélargou**).

Frente a estos despliegues, y algunos más que resulta imposible consignar aquí, poco pueden hacer los acercamientos analíticos, aunque algunos merecen una cierta atención por la amplitud de su enfoque. Es el caso del libro *Theo Angelopoulos*, firmado por Michel Ciment y Hélène Tierchant (Edilig, París, 1989), que une las entrevistas del primero ya publicadas en *Positif* a los someros comentarios de la segunda, aunque a veces desordenados y en exceso intuitivos, siempre certeros y orientadores. O del número 142-145 de *Études cinématographiques* (París, 1991), que se abre con una jugosa entrevista de Jacques Gerstenkorn y sigue con artículos, dedicados a las distintas películas del director hasta **To Météoro vima tou pélargou**, firmados por especialistas como Lino Micciché, Barthélemy Amengual, Joël Magny, Michel Estève o Christian Zimmer. O incluso del más reciente de los volúmenes sobre Angelopoulos, el libro de Andrew Horton *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation* (Princenton University Press, 1997), que alcanza hasta **La mirada de Ulises** y que, de paso, intenta ofrecer una de las pocas visiones unitarias de su cine. Finalmente, algunas visiones parciales de su obra, quizá demasiado tempranas, pueden encontrarse en el librito de Sergio Arecco perteneciente a la colección "Il castoro cinema" (La Nuova Italia, Florencia, 1978), que sólo llega hasta **I Khynigi**; en el catálogo publicado por la Filmoteca Española en 1977, en su mayor parte dedicado a **O Thiassos;** y en el catálogo-libro *Theo Angelopoulos. La tragédie grecque*, a cargo del Festival Théâtres au Cinéma (Bobigny, 1995), cuyos máximos atractivos son, otra vez, un bonito texto de Sylvie Rollet y una recopilación de artículos publicados en distintos periódicos franceses sobre los filmes de Angelopoulos. El conjunto, aun presentándose como más caleidoscópico y fragmentario de lo que sería de desear, aporta interesantes puntos de partida y, lo que es más importante, una visión compleja, por lo colectiva y multitudinaria, del cine de nuestro hombre. En consecuencia, no hay ninguno de estos acercamientos que sobresalga por encima de los demás: es

su propia provisionalidad la que los convierte en complementarios.

Existen otros textos, sin embargo, que, aun siendo menos conocidos, sientan sólidas bases para adentrarse con una cierta seguridad en el universo de Angelopoulos. Firmado por V. Giacci encontrarán, en la revista *Cineforum* (septiembre de 1976, XV/147), el artículo titulado "Angelopoulos: mito e metafora come strumento e lezione di storia", que aborda esos temas desde un punto de vista abstracto, mucho más concretado -y completado, en lo que a filmografía se refiere- en "Theodore Angelopoulos and the New Greek Cinema", de A. Horton, aparecido en el número correspondiente a otoño de 1981 de *Film Criticism*. Superando un poco el ámbito del contexto geográfico e histórico, los artículos y los números especiales más válidos son aquellos que se centran en las cuestiones formales, y en este terreno destacan sobre todo cinco referencias, todas ellas ya imprescindibles para un segundo nivel de lectura del cine de Angelopoulos, más allá de las introducciones generales y los estudios de un solo filme. La primera de ellas, cronológicamente, es "Le sequenze paradosali in Angelopoulos" (*Bianco e nero*, XXXIX/5-6, septiembre-diciembre de 1978), de Francesco Casetti, que se centra en su tratamiento del lenguaje cinematográfico, sobre todo en las relaciones entre el tiempo y los planos-secuencia: los ejemplos, claro está, pertenecen mayoritariamente a **O Thiassos**. La segunda es, de nuevo, de Barthélemy Amengual y se titula "Une esthétique théâtrale de la réalité" (*Positif*, 288, febrero de 1985), lo cual ya hace suponer que da un paso más en la definición de la estética de Angelopoulos tanto filmográfica como conceptualmente. La tercera pertenece a la publicación española *Contracampo* (número 40-41, otoño de 1985-invierno de 1986) y consiste en un dossier que incluye un artículo introductorio de Juan Miguel Company y una entrevista de este último y Francisco Llinás, además de una valiosa filmografía comentada a cargo de los mismos Company y Llinás, Vicente Sánchez-Biosca, Vicente Ponce, Santos Zunzunegui y Manuel Vidal Estévez: imprescindible, tanto por su condición de resumen como por constituir la más cuidadosa aportación en lengua española sobre el tema. La cuarta, firmada, entre otros, por Michael Wilmington, es "Angelopoulos: The Power and the Glory", publicada en *Film Comment* (XXVI/6, noviembre-diciembre de 1990) y uno de los mejores estudios sobre la obra de Angelopoulos considerada ya como un todo: no sólo la forma y el fondo, íntimamente interrelacionados, sino también las influencias. Y, finalmente, la quinta, "Théo Angelopoulos ou le cinéma comme théatre du temps", vuelve a *Positif* (número 370, diciembre de 1991) y, con la excusa de **To Météoro vima tou pélargou**, realiza una fascinante inmersión en las claves del estilo del cineasta griego, incluyendo entrevistas a sus colaboradores habituales Ghiorgios Arvanitis y Eleni Karaïndrou. Como adecuado corolario, la *Revue belge du cinéma* dedicó uno de sus números (el 11, primavera de 1985) a Angelopoulos, con artículos de Michel Grodent y Lino Micciché, entre otros. Y, en el momento de escribir estas líneas, acaba de publicarse el número 7 de la revista *Banda aparte* con varios textos sobre el autor de **La mirada de Ulises**.

No nos detendremos en la especificación de los análisis fílmicos dedicados a cada una de las películas, excepto en lo que constituye un caso aparte: el hermoso artículo de Vicente Molina Foix sobre **Paisaje en la niebla** aparecido en la revista *Fotogramas* y reproducido luego en el libro *El cine estilográfico* (Anagrama, Barcelona, 1995), pues se trata de un texto aparentemente limitado a un filme a partir del cual, no obstante, se puede acceder a la entera filmografía de Angelopoulos, tal es la riqueza de sus propuestas interpretativas. En cuanto al resto, el lector puede recurrir para ello, así como para completar datos, tanto a la bibliografía del libro citado de Ciment y Tierchant, donde constan, incluso, los guiones de casi todos los filmes -con especial mención para el de **O Thiassos** publicado por *L'Avant-Scène du Cinéma*, que incluye un estudio sobre la relación entre la historia griega y Angelopoulos-, como a la que aparece en los también mencionados *Theo Angelopoulos. La tragédie grecque* o *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*. Mejor será terminar, en cambio, con el que seguramente se erigirá en el más breve de los textos aquí citados, unas pocas líneas redactadas por el propio Angelopoulos con ocasión del número 400 de la revista, cómo no, *Positif* (junio de 1994) y que, en principio, debían estar dedicadas a glosar las películas que más hubieran influido en su carrera. En lugar de eso, el autor de **Paisaje en la niebla**, bajo el hermoso título de "Quelques plans arrachés à l'oubli", prefiere evocar imágenes, gestos fugaces, planos inolvidables, que acaban conformando tanto un completo mosaico de sus referencias cinematográficas más recordadas como un verdadero manifiesto estético: una especie de retorno a los orígenes -de Ford a Mizoguchi, pasando por Antonioni y Hitchcock- que es a la vez un elogio de la pureza de la imagen y un curioso precedente de **La mirada de Ulises**, presentada en público un año más tarde, donde otro cineasta vive obsesionado, también, por unas pocas imágenes primitivas. En fin: quizá la esencia del cine de Angelopoulos se encuentre aquí, por muchas vueltas que se le quiera dar.

NOTA

Debo dar las gracias, por su paciente y desinteresada colaboración en la confección final de esta bibliografía, a Àngel Quintana y Salvador Montalt.